



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCA)

FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ANA PAULA DIAS PIRES

FRAGMENTOS (AUTO)BIOGRÁFICOS E FORMAÇÃO NA ARTE
CONTEMPORÂNEA



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE
CATALÃO FACULDADE DE
EDUCAÇÃO**

Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO,
CEP 75704-020 Telefone: - - <https://www.ufcat.edu.br>

**TERMO DE CIÊNCIA E DE
AUTORIZAÇÃO (TECA)**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA
DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E
DISSERTAÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Catalão (UFCAT) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFCAT), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFCAT é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o(a) autor(a) e o(a) orientador(a) Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do

material bibliográfico

Dissertação ou Tese?

Dissertação

2. Nome completo do autor: ANA

PAULA DIAS PIRES Nome completo

do(a) orientador(a):

Rita Tatiana Cardoso Erbs

3. Título do trabalho

Título: Fragmentos (auto)biográficos e formação na arte contemporânea.

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento: SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs.: Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor



Documento assinado eletronicamente por **RITA TATIANA CARDOSO ERBS, Professor(a) do Magistério Superior**, em 31/07/2024, às 12:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Paula Dias Pires, Usuário Externo**, em 31/07/2024, às [14:38](#), conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0095204** e o código CRC **62D83C5B**.

Referência: Processo nº 23852.001504/2024-05

SEI nº 0095204

ANA PAULA DIAS PIRES

FRAGMENTOS (AUTO)BIOGRÁFICOS E FORMAÇÃO NA ARTE
CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação. Área de concentração: Educação. Linha de pesquisa: Políticas Educacionais, História Da Educação e Pesquisa (Auto)Biográfica

Orientador (a): Professor(a)
Doutor(a) Rita Tatiana Cardoso
Erbs

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Pires, Ana Paula Dias

Fragmentos (auto)biográficos e formação na arte contemporânea / Ana Paula Dias Pires. - 2024.

74, f.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Tatiana Cardoso Erbs.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Catalão,

Faculdade de Educação, Catalão, Programa de Pós-Graduação em Educação, Catalão, 2024.

1. Arte. 2. Pesquisa (Auto)biográfica. 3. Constituição de si. I. Erbs, Rita Tatiana Cardoso, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO
Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário,
Catalão/GO, CEP 75704-020 Telefone: - - <https://www.ufcat.edu.br>

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ATA DE Nº. 320 SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO.

ATA DA COMISSÃO EXAMINADORA DESIGNADA PELA COORDENADORIA DO PPGEDUC PARA JULGAMENTO DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM EDUCAÇÃO DE **ANA PAULA DIAS PIRES**.

Aos oito dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e quatro, às 14:00 horas, no Laboratório Lamul -Universidade Federal de Catalão (UFCAT), reuniram-se os componentes da banca examinadora, a Profa. Dra. Rita Tatiana Cardoso Erbs - PPGEDUC/FAE/UFCAT - Orientadora; Prof. Dr. Ricardo Eleutério dos Anjos PPGEDUC/FAE/UFCAT - Membro Interno; Profa. Dra. Maria Helena Menna Barreto Abrahão - UFPEL - Membro Externo, para, em sessão pública de exame de Defesa de mestrado, de **Ana Paula Dias Pires**, discente do Programa de Mestrado em Educação – PPGEDUC da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Catalão, área de Concentração Educação, com trabalho intitulado “Fragmentos (auto)biográficos e formação na arte contemporânea”. A sessão foi aberta pela presidenta da banca, que fez a apresentação formal dos membros da banca. Em seguida, a palavra foi concedida a discente que, procedeu a apresentação da Defesa. Terminada a apresentação, cada membro da banca arguiu a examinanda. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. Terminada a fase de arguição, foi suspensa a Sessão Pública e, em Sessão Secreta, as arguidoras atribuíram seus conceitos. Reaberta a Sessão Pública foi anunciado o resultado final: **DEFESA APROVADA com LOUVOR**, fazendo jus, portanto, ao título de **Mestra em Educação**, de acordo com o artigo 57 do Regulamento do Programa de Pós-Graduação em Educação - Regional Catalão/UFCAT Em transição. A Banca Examinadora de Defesa Pública de Dissertação foi realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo: Art. 2. A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação. Nada mais havendo a registrar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

Programa de Pós-Graduação em Educação da FAE-UFCAT, aos oito dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e quatro.



Documento assinado eletronicamente por **RITA TATIANA CARDOSO ERBS**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/03/2024, às 11:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamentono art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#) .



Documento assinado eletronicamente por **RICARDO ELEUTERIO DOS ANJOS**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/03/2024, às 20:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamentono art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#) .



Documento assinado eletronicamente por **Maria Helena Menna Barreto Abrahão**, **Usuário Externo**, em 17/06/2024, às 15:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#) .



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0041931** e o código CRC **6F006545**.

Referência: Processo nº 23852.001504/2024-05

SEI nº 0041931

AGRADECIMENTOS

Escrevi este singelo texto a partir dos muitos encontros que esta pesquisa proporcionou. Portanto, não escrevo só. Ao encontros que compõe a vida em fios inumeráveis, meus agradecimentos.

À minha orientadora, Rita Tatiana Cardoso Erbs, por aceitar e ser parceira nesse desafio acadêmico que é esta escrita-corpo. Que possamos inventar, delirar e ficcionar.

À Maria Helena Menna Barreto Abrahão e Ricardo Eleutério, pelas palavras que inspiraram e multiplicaram as ideias. Fizeram-me compreender que pesquisar é labor, construção árdua e constante.

À Aparecida de Fátima Pires, que apesar dos percalços é fortaleza. Apresentou-me o mundo da leitura e da escrita, incentivou-me a ser cientista.

Ao Marcelo, por seu lugar de potência de vida e por nossas conversas embriagadas de mundos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Catalão (PPGEDUC) e, em particular, à linha de pesquisa Políticas Educacionais, História da Educação e Pesquisa (Auto)biográfica, que compos e acolheu esta pesquisa.

À CAPES pelo apoio financeiro sem o qual não seria possível realizar esta pesquisa.

RESUMO

Este estudo tem como tema elementos autobiográficos em duas obras de arte contemporânea de Adriana Varejão e Rosana Paulino. Interessa-nos os fragmentos narrativos que evocam a escrita de si por meio da obra de arte. Assim, o objetivo é realizar uma leitura dos processos de autonarrar, escrita de si e heterobiografização que envolvem o diálogo entre obras de arte da artista citadas, o mundo e novas perspectivas para se pensar a (auto)biografia. A pesquisa é atravessada por duas linhas verticais. A primeira consiste na complexidade que atravessa a relação entre (auto)biografia, processos formativos. A segunda linha baseia-se nos movimentos e resquícios e intimidade, de autobiografia que constituem as obras de arte de algumas mulheres artistas contemporâneas brasileiras, assim como as críticas coletivas e sociais que a partir delas se pode evocar. Assim, a pesquisa baseia-se na tríade, aqui inseparável, entre Arte, Educação e (Auto)biografia, numa leitura dos processos de autonarrar e a escrita de si. Enquanto narrativas, as obras aqui tratadas são formas de construir sentidos a experiência vivida, individual e coletiva. O ponto de partida para pensarmos as contribuições da abordagem que aqui nos servimos envereda-se por compreender os processos de formação nos vãos das cenas narrativas (Delory-Momberger, 2008; Passeggi 2014; Marinas, 2007), bem como as contribuições de Roland Barthes (2015) acerca dos conceitos de *Punctum* e *Studium*. Em sua dimensão produtora de sentidos, a narrativa anuncia os movimentos de formação do humano em sua singularidade e, ao mesmo tempo, expressão social. Trata-se, pois, dos contágios entre arte e vida, na qual podemos incluir as práticas pedagógicas e a própria produção de conhecimento. A produção de uma escrita de si fornece, em sua materialidade, não apenas objeto de pesquisa, mas se constitui um corpo só, o texto e o domínio do pensamento do leitor e analista. Trata-se da invenção de novos focos que bifurcam a existência, novas formas de afirmar a vida.

Palavras-chave: Arte. Pesquisa (Auto)biográfica. Constituição de si.

RESUMEN

Este estudio se ocupa de los elementos autobiográficos en dos obras de arte contemporáneo de Adriana Varejão y Rosana Paulino. Nos interesan los fragmentos narrativos que evocan la escritura del yo a través de la obra de arte. Así, el objetivo es realizar una lectura de los procesos de auto-escritura, auto-escritura y heterobiografía que implican el diálogo entre las obras de arte de la artista citada, el mundo y las nuevas perspectivas para pensar la (auto)biografía. La investigación está atravesada por dos líneas verticales. La primera consiste en la complejidad que atraviesa la relación entre (auto)biografía, procesos formativos. La segunda línea se basa en los movimientos y remanentes de intimidad y autobiografía que constituyen las obras de algunas artistas brasileñas contemporáneas, así como la crítica colectiva y social que se puede evocar a partir de ellas. Así, la investigación se basa en la tríada, aquí inseparable, entre Arte, Educación y (Auto)biografía, en una lectura de los procesos de autoautoría y escritura de sí. Como narrativas, las obras aquí tratadas son formas de construir significados a la experiencia vivida, individual y colectiva. El punto de partida para pensar los aportes del abordaje que aquí utilizamos es comprender los procesos de formación en los vacíos de las escenas narrativas (Delory-Momberger, 2008; Passeggi 2014; Marinas, 2007), así como los aportes de Roland Barthes (2015) sobre los conceptos de *Punctum* y *Studium*. En su dimensión productora de sentido, la narrativa anuncia los movimientos de la formación humana en su singularidad y, al mismo tiempo, expresión social. Se trata, por tanto, de los contagios entre arte y vida, en los

que podemos incluir las prácticas pedagógicas y la propia producción de conocimiento. La producción de una escritura del yo proporciona, en su materialidad, no sólo un objeto de investigación, sino que también constituye un cuerpo único, el texto y el dominio del pensamiento del lector y analista. Es la invención de nuevos enfoques que bifurcan la existencia, nuevas formas de afirmar la vida.

Palabras clave: Arte. Investigación (auto)biográfica. Constitución del yo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Adriana Varejão, Figura de convite III , 2005. Óleo sobre tela. 2 x 2 m	12
Figura 2 – Rosana Paulino, Bastidores , 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm de diâmetro	13
Figura 3 – Rosana Paulino, Bastidores , 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm de diâmetro.	14
Figura 4 – Modelo de compreensão cênica.	23
Figura 5 – Compreensão de cenas – Studium	25
Figura 6 – Compreensão de cenas – Punctum.....	28
Figura 7 – Rosana Paulino, Bastidores , 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm de diâmetro.	37
Figura 8 – Compreensão de cenas – Studium	39
Figura 9 – Compreensão de cenas – Punctum.....	45

SUMÁRIO

NOTAS INTRODUTÓRIAS	8
CAPÍTULO I - EXPOSIÇÃO DE POÉTICAS VISUAIS I: FABULAÇÕES	
ANTROPOFÁGICAS EM FIGURA DE CONVITE III (2005)	20
Entre vãos – Figura de Convite III (2005)	23
CAPÍTULO II - EXPOSIÇÃO DE POÉTICAS VISUAIS II: BORDANDO FIOS DE	
SENTIDOS EM <i>BASTIDORES</i> (1997).....	36
CAPÍTULO III - ATELIÊ DE SI E DO MUNDO	47
IN(CON)CLUSÕES	60
Referências	63

NOTAS INTRODUTÓRIAS

O diálogo com a arte que impulsiona esta pesquisa se ocupa dos elementos autobiográficos nas obras de arte contemporânea de duas artistas brasileiras, Adriana Varejão e Rosana Paulino. Trata-se da arte como instrumento autobiográfico para se pensar novos horizontes em formação e educação. Há, nos paradigmas hegemônicos, um fosso quase intransponível entre a arte e a ciência. No entanto, pensar com e a partir da arte compreende assumir riscos, ampliar fronteiras do conhecimento, deixar-se contaminar pela imbricação de seus domínios tão heterogêneos quanto relevantes, especialmente em seus cruzamentos por vir.

As veredas que me levaram, hoje, ao tema que guia esta pesquisa surgiu ainda com minhas inquietações infantis, antes mesmo de entender o que é ciência, arte ou pesquisa. Quando criança eu queria ser cientista. A narratividade em torno da figura do cientista era expressa, no meu imaginário, do homem num laboratório, um tanto quanto “louco”, com cabelos arrepiados. Talvez por possuir miopia e usar óculos, eu me identificava com essa imagem. Em meu fazer lúdico de cientista, recolhia das ruas, parques e do baú de antiguidades de minha mãe, tudo o que me chamava atenção, que brilhava aos meus olhos e despertava certa curiosidade. Neste fazer havia algo de artista também: me interessava em criar coisas belas através do recorte de coisas já existentes.

Mais tarde, já no final da minha graduação em Psicologia, a arte e a ciência, aliadas, voltam-me com outra potência. No trabalho intitulado “O corpo-dobra: diálogos entre arte e feminismo” pesquisei o devir-artista. Naquele momento, o feminismo ofereceu-me uma poderosa discussão na busca de um abrigo aliado ao tempo e à memória, ao mesmo tempo em que não pretendia fixar-se. No entremeio de arte e feminismo, corpo e subjetividade, fermentavam as ideias. A proposta dessa pesquisa foi apresentar uma escrita-corpo que toma emprestadas as poéticas artísticas de Cristina Salgado, sem pretender esgotar a experiência. Tratava-se, sobretudo, de contingências a nos desestabilizar e questionar “Quais outros corpos são possíveis?”.

A inquietação que a arte me provoca não me abandonou também no mestrado em Educação. Assim, na presente pesquisa interessa-me os fragmentos narrativos que evocam a escrita de si por meio da obra de arte. Nos orientamos pelas narrativas de si construídas por meio de duas obras artísticas de Adriana Varejão e Rosana Paulino. A busca consiste no dialogar com obras em que a dimensão narrativa autobiográfica se apresenta de maneira mais explícita. Vislumbramos os discursos autobiográficos, os resquícios de intimidade produzidos por essas artistas enquanto práticas de constituição de si e daquilo que as rodeiam, um contar a

história a partir de sua própria versão. Importa-me discutir ainda o “se” e “como” constitui a potência de heterobiografização a partir dessas narrativas artísticas, isto é, “uma escrita de si que se dá através da reinscrição das vidas de outras mulheres” (Rago, 2013, p. 17).

Contar-se, lembra Margareth Rago (2013, p. 32), “é inscrever-se, fazer existir publicamente”, o que no caso das mulheres assume grande importância, já que o anonimato caracterizou – e em certos casos ainda caracteriza – a condição feminina, no cotidiano, na ciência e na arte.

No Brasil, a Arte Contemporânea começa a esboçar-se a partir da década de 1950 e caracteriza-se, principalmente, pelo abandono dos suportes tradicionais, pela efemeridade das obras, assim como pela mescla de diferentes materiais e estilos. A despeito disso, interessa aqui acompanhar a fusão entre as obras de arte e a vida cotidiana. A arte da qual partirmos não se reduz somente à expressão de ideias, produção de imagens, tão pouco, representação. Ela se faz fronteira e atravessamento, são coisas vultosas capazes de conter o mundo, texturas e toques, tão feita de tudo que coloca em questão a coerência e a estabilidade de verdades hegemônicas, cria interpretações e encontros outros. A produção artística, “se compõe, assim, como um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tensionam complexamente os enunciados normativos” (Tvardovskas, 2015, p. 27). Uma das questões postas é a arte como acesso privilegiado ao sensível e à experiência vivida, embora nem toda produção artística invista em tal proposta política.

Vygotsky (1999), em sua obra intitulada *Psicologia da Arte* nos auxilia a compreender a arte para além do reducionismo individualista. O foco deixa de ser exclusivamente o pêndulo entre o autor ou o espectador, mas toma a própria obra de arte como referência. Pois, “A arte é o social em nós” (Vygotsky, 1999, p. 315) mesmo que seus impactos enveredem por paisagens individuais, já que “O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções” (Vygotsky, 1999, p. 315). O estudo das produções humanas, sejam elas a ciência, a arte ou as instituições, permitem reconstituir a história do próprio gênero humano e, neste emaranhado, situar suas condições concretas de existência. Trata-se de reconhecer a arte enquanto processo de mediação no qual se pode captar a realidade, uma época ou sua consciência, e promover transformações nestas.

A pesquisadora brasileira Ana Mae Barbosa (2012), em seu trabalho sobre Arte-Educação, examina as influências das ideias filosóficas, econômicas e sociais nas esferas artísticas e educacionais com o objetivo de debruçar-se sob as raízes dos métodos de ensino da Arte e as injunções de variáveis culturais no ensino da mesma. De acordo com a autora, a Arte-Educação, enquanto área de estudo, se constitui como campo fértil e interdisciplinar. O próprio

termo caracteriza a existência de um binarismo que ordena ambas as áreas, quase como uma bricolagem das teorias da Educação e da Arte na escola, num processo de subordinação.

Helguera (2011), numa compilação de entrevistas, testemunhos e textos de diferentes áreas de enfoque do Projeto Pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, propõe uma antologia entre pedagogia e arte contemporânea ao estabelecer o paralelo entre fazer arte e gerar conhecimento. Assim, o autor compreende a educação no entrecruzamento com a arte “como um território que possui diferentes regiões” (Helguera, 2011, p. 6). A primeira dessas regiões situa-se no horizonte da interpretação, a educação como instrumento para entender a arte; a segunda região é marcada pela fusão entre arte e educação, na qual artistas concebem sua obra como uma atividade de colaboração, investigação e narrativas didáticas; a terceira assume a arte como instrumento da educação, é a arte como conhecimento do mundo, o que Helguera (2011) denominou de transpedagogia, ou arte como educação.

Apesar de situar-se fora do campo da Educação, Tvardovskas (2015), em sua tese de doutorado, percebe a arte como um saber, uma forma de conhecimento e, a um só passo, manifesto e testemunho da historicidade das relações sociais. Não se trata, no entanto, de um retrato fiel da sociedade. A arte esquiva-se das amarras da razão e permite, assim, expressar intenções mais sutis. Está repleta de sentidos sociais, de concepções de mundo, de ser humano, mediações entre o si mesmo e a vida. A autora nos apresenta uma concepção de arte para além da expressão de ideias ou produção de imagens, mas como campo de forças disruptivas que desestabiliza verdades hegemônicas e hierarquia cristalizadas, “atravessa e desfaz antigas fronteiras e cria outras interpretações, possibilitando a experiência de devires inesperados e de novos encontros” (Tvardovskas, 2015, p. 18). A arte é compreendida como um dos lugares sociais de resistência e tensionamento, de espaços alternativos para a construção de outros saberes, enquanto zona de sensibilidade cujo paradigma tradicional racionalista não alcança.

Tais autores acima citados bordam aspectos relevantes entre arte e educação, ao apontarem o ensino de Arte na escola e suas influências, a arte como educação como parte central e participativa da vida social, e arte como expressão crítica e resistência que desestabiliza regimes de verdades hegemônicas. Porém, o objetivo desta pesquisa baseia-se na tríade, aqui inseparável, entre Arte, Educação e (Auto)biografia, numa leitura dos processos de autonarrar e a escrita de si. Enquanto narrativas, as obras aqui tratadas são formas de construir sentidos a experiência vivida, individual ou coletiva. Promover o diálogo entre as obras de arte e a pesquisa (auto)biográfica parece-nos uma possibilidade de potencializar nosso olhar sobre o objeto de pesquisa e a própria narrativa. A provocação entre narrativa (auto)biográfica implica em pensar a arte na medida em que a própria vida é tomada como objeto de trabalho e, por isso

mesmo, coloca em jogo uma outra relação com a construção de subjetividades contemporâneas. Apostamos na condição de que a arte, por excelência, humaniza, pois se põe num exercício ético de (trans)formação.

A escolha das obras que iremos analisar não é desproposital, tampouco a escolha das artistas. Os critérios de escolha das obras e das artistas se deram a partir de: a) artistas nacionais contemporâneas reconhecidas por seu trabalho dentro e fora do contexto brasileiro; b) as obras deveriam indicar fragmentos autobiográficos mais ou menos evidentes, tais como autorretratos e fotografias de álbuns de família.

Adriana Varejão nasceu no Rio de Janeiro, em 1964. Foi premiada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCR) em 2013, pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2012, assim como premiada com a Ordem de Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura do Brasil em 2011 e Medalha de Chevalier des Arts et Lettres do governo francês em 2008. Ao transitar entre pintura e escultura, as produções da artista questionam as relações sociais construídas em um passado colonial, expõe a violência nos processos de assimilação cultural, processos que ainda reverberam na contemporaneidade brasileira. Em *Figura de Convite III* (2005), faz referência “às figuras de convite presentes em muitos painéis de azulejaria dos palácios e edifícios nobres portugueses dos séculos XVII e XVIII” (Hollanda, 2020, p. 348). Mas o que chama a atenção é que a figura de cortesia segura uma cabeça que é um autorretrato da artista. A artista empresta o corpo à obra.

Figura 1 – Adriana Varejão, **Figura de convite III**, 2005. Óleo sobre tela. 2 x 2 m



Fonte: www.adriana varejao.net

Rosana Paulino, nascida em São Paulo no ano de 1967, é doutora em Artes Visuais pela ECA/USP. Em 2014 realizou Residência Acadêmica no Bellagio Center, da Fundação Rockefeller, Itália. Algumas de suas obras se encontram em museus importantes tais como o Museu de Arte Moderno de São Paulo, Museu Afro-Brasil e University of New Mexico Art Museum. Sua produção artística está ligada a questões sociais, étnicas e de gênero. Na instalação *Parede da memória* (1994/2015), a artista parte de elementos pessoais, da memória do patuá na casa de infância e os retratos da própria família, na busca por investigar a própria identidade a partir de seus ancestrais. Uma busca coletiva. Em *Bastidores* (1997), a artista vale-se de fotos de álbuns fotográficos de sua família transferidas para o tecido. “Olhos e bocas

aparecem costurados grosseiramente como símbolos da violência às mulheres, o segredo guardado dentro do universo doméstico: os olhos que não podem ver, a boca que não pode falar, gritar” (Hollanda, 2020, p. 356).

Figura 2 – Rosana Paulino, **Bastidores**, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm de diâmetro



Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/>

Figura 3 – Rosana Paulino, **Bastidores**, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm de diâmetro.



Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/>

Assim, destacamos a arte como via para um processo autobiográfico que articula a estética, ética e política, no sentido de colocar a escrita de si em diálogo com as memórias coletivas. Propomos, então, uma leitura transversal das narrativas do eu que se transmutam em coletivo, um diálogo com maneiras outras de narrar, a saber, pela arte contemporânea.

Arfuch (2010), ao perguntar-se sobre a especificidade que constitui a autobiografia, compreende esta não apenas em seu devir de uma vida em sua temporalidade linear ou numa revelação da própria intimidade. Mas é o lugar outorgado ao outro, ao mundo e a si próprio, das

relações de alteridade. A narrativa não é, portanto, somente um sistema simbólico de representações nos quais expressamos o curso “natural” da existência. É, para além disso, o espaço em que se dá forma à experiência, coerência e sentido, um processo global de formação e realização do ser humano em seu valor universal, pois fala da condição humana.

Em Educação, a pesquisa (auto)biográfica expande e produz conhecimento acerca da formação, dos modos de fazer, ser e biografar. As narrativas de si, imbuída das condições sócio-históricas, nos permite acesso privilegiado ao sensível e aos acontecimentos vividos. Tal como nos diz Delory-Momberger (2011), as experiências são construídas biograficamente.

A proposta, no entanto, é não restringir a narrativa (auto)biográfica apenas ao discurso escrito ou falado, às formas escritas e orais de um verbo realizado. Ao nos dizer sobre o caráter sócio-histórico da investigação narrativa em educação, Galvão (2005) aponta que a investigação narrativa abarca várias perspectivas, dentre as quais análises de histórias de vida, entrevistas narrativas, etnobiografias e memórias populares. Incluímos também, aqui, as narrativas da arte contemporânea.

Nesse quadro a experiência se constitui pela e na biografia, na interface entre o indivíduo e o social, que gostaríamos de inscrever nossa reflexão sobre arte, (auto)biografia e invenção de si: para além da grafia, palavra dada, outras narrativas do si mesmo e a vida. A posição (auto)biográfica não se dissocia da relação consigo mesmo e com o outro. A narrativa – aqui sob a forma de obra de arte – como ato autopoietico deflagra processos inesgotáveis de (re)criação de si, do mundo e das relações entre ambos. A especificidade de tomar a arte como uma narrativa passa pelo aspecto de que o si mesmo é tomado como objeto, sem adotar necessariamente uma forma de relato sobre sua trajetória do começo ao fim. Arte é tão significativa quanto uma longa exposição, na medida em que “focaliza a dimensão autopoietica da narrativa, na permanente reinvenção de si” (Delory-Momberger, 2008, p. 17).

Objetos autobiográficos e de uso cotidiano, elementos de uma história pessoal, fotografias e autorretratos compõem as mais diversas obras de mulheres artistas. O que buscamos destacar nessas produções é sua potência na formulação de imagens que invadem as memórias do *operator*, as artistas, e do *spectator*, todos nós testemunhas da obra de arte: “a narrativa do outro é também *escrita de si*, pela e na relação com o outro” (Delory-Momberger, 2008, p. 60, grifo da autora). Ao mesmo tempo em que, numa crítica coletiva, subverte, atravessa e desfaz antigas fronteiras hierárquicas.

Pode-se construir modos autobiográficos artísticos enquanto uma das formas privilegiadas segundo a qual constrói a si mesmo no seio social e histórico. Para além de uma narrativa como relatório de acontecimentos ou ditos numa ordem sequencial ou mimética, de

uma verdade última de si mesmo, a mútua implicação da narrativa, experiência e arte auxiliam a pensar as marcas do vivido que, aí, se conjugam em problemáticas culturais.

A narrativa (auto)biográfica possui acesso privilegiado ao entendimento e a composição de sentidos da experiência, ou melhor, o objeto da narrativa é a experiência humana. Pensar a experiência humana em meio a construção narrativa “é um processo reflexivo entre o viver, contar, reviver e recontar de uma história” (Clandinin; Connelly, 2011, p. 108). Assim, este texto apresenta-se como uma perspectiva de vida, de enredos, (trans)formação: o saber da experiência no entremeio do conhecimento e a vida humana.

Nos ocuparemos desses movimentos e resquícios de intimidade, de autobiografia que constituem as obras de arte de algumas mulheres artistas contemporâneas brasileiras, assim como as críticas coletivas e sociais que a partir delas se pode evocar. Na esteira de Neves, Amorim e Frison (2020), reafirmamos a formação enquanto maneira de descolar, movimentar e transformar o ser no mundo, pressuposto que transpassa as noções de educação unicamente determinadas pela racionalidade técnico-instrumental e as relações de ensino e aprendizagem nos processos escolares.

O ponto de partida para pensarmos as contribuições da abordagem que aqui nos servimos envereda-se por compreender os processos de ficção de si nos vãos do exercício narrativo. Em sua dimensão produtora de sentidos, a narrativa anuncia os movimentos de constituição do humano em sua singularidade e, ao mesmo tempo, expressão social. Esses tantos outros que constituem aquilo que estamos sendo. A relação da arte e da estética com processos mais amplos, mesmo que dela emergem, implica numa convergência entre ética e política, maneiras de nos conduzir no mundo e as relações com os outros (Loponte, 2017). Trata-se, pois, dos contágios entre arte e vida, na qual podemos incluir as práticas pedagógicas e a própria produção de conhecimento.

A questão geral a qual nos reportamos neste diálogo diz respeito ao que a educação poderia aprender com a arte enquanto saber e instrumento da constituição de si. O campo educacional é, não raras vezes, espaço restritivo e homogeneizador. A educação, sob este viés, é instrumentalizada e figura-se como mero treinar. Em colisão, a arte nos coloca diante os limites da educação como veículo social. Nesse sentido que Helguera (2011), a partir da Transpedagogia, nos provoca:

A pedagogia tradicional não reconhece três coisas: primeiro, a realização criativa do ato de educar; segundo, o fato de que a construção coletiva de um ambiente artístico, com obras de arte e ideias, é uma construção coletiva de conhecimento; e, terceiro, o fato de que o conhecimento sobre arte não termina no conhecimento da obra de arte, ele é uma ferramenta para compreender o mundo (Helguera, 2011, p. 12).

Deste ponto de vista, ao entendermos a obra artística aqui proposta enquanto narrativas formativas, nos referimos às formas de construir sentidos a experiência vivida. Assim, a obra de arte se revela em um movimento que lhe é próprio, fluxos produzidos e refeitos pelo caminho da narrativa. Caminhamos em direção à experiência que conjuga, a partir da arte, novos modos de produzir e olhar o mundo e as pequenezas cotidianas, assim como as práticas pedagógicas. Nessa concepção de análise, a formação como invenção de si deixa de ser vivida passivamente; ela é agida, orientada, objeto de mutações qualitativas. Trata-se da invenção de novos focos que bifurcam a existência. Sua valia reside em sua capacidade de promover rupturas no interior de tecidos há muito cristalizados.

A arte é material de diálogo, pois a percebemos enquanto uma experiência narrativa, instiga-nos a interrogar a memória constituída por diferentes elementos que transitam entre o público e o privado. Como a memória, a intimidade, o público e o privado se relacionam com os elementos artísticos e com a formação? Diante de outras formas de narrar, a saber pela obra de arte, podemos compreender a experiência vivida? Na órbita entre estética, formação e educação, quais os diálogos possíveis?

Para responder a estes questionamentos lançaremos mão, como já mencionamos, dos referenciais teóricos-metodológicos da pesquisa (auto)biográfica. Não por acaso as narrativas biográficas e o método (auto)biográfico conjugam-se de maneira peculiar nas pesquisas em Educação. As histórias de vida configuram-se como um rasgo emblemático do social, como mostra Bolívar (2011) e Delory-Momberger (2012) a partir das pesquisas com histórias de vida em formação. Assim, as narrativas (auto)biográficas, enquanto dispositivos de reflexão crítica e de formação, são usadas como objeto, fonte e método (Passeggi, 2014).

Além disso, para a nossa análise, recorreremos aos conceitos de Roland Barthes (2015), *Punctum* e *Studium* - conceitos produzidos a partir de suas inquietações a respeito da fotografia -, para guiar-nos na tarefa de decifrar o objeto artístico como mecanismo produtor de sentido. A esses dois conceitos, aliamos a concepção de Marinas (2007) acerca da compreensão cênica da pesquisa em história oral. Este modelo implica na pluralidade de cenas inerentes à construção narrativa.

De todo modo, a bússola que rege esta pesquisa aponta para uma possível generalização exigida eticamente diante a possibilidade do saber comum, ao mesmo tempo que se envereda pelo íntimo, o particular e sensível, que não existe a priori, mas é inaugurado narrativamente. Assim fundada pela narrativa, a experiência nos indica saberes, imagens e representações que a acompanham, as regras que a limitam e lhe dão sentido, as tramas que dela brotam. Nesse sentido, as obras de arte não valem apenas como objeto, mas adquirem caráter performativo de

uma experiência estética, de valores, sensibilidades. Ao explorar os fragmentos (auto)biográficos produzidos por essas artistas através de suas obras, mas também críticas e comentários produzidos sobre elas, consideramos as narrativas nas quais reconstruam a compreensão de mundo, o modo como se vê o passado, mas também, a maneira que se percebe o presente, avaliam as experiências vividas e lhes dão sentido.

O uso de elementos e resquícios de intimidade apontam para a autobiografia em que a vida é produto da narração. Ao mesmo tempo, uma proliferação de fórmulas contemporâneas de autenticidade, da exaltação da individualidade, também visto em outras esferas do social, como na mídia. Caminhamos, então, para a leitura das obras de arte, a qual guarda a possibilidade de abrir caminhos para uma nova intimidade que não aquela marcada pela lógica dos *reality show*, mas também como terreno de manifestações de políticas da diferença.

Não se pode conceber resposta à crise contemporânea sem a promoção de uma nova arte de viver em sociedade. Não se pode conceber uma recomposição do coletivo, uma nova forma de conceber a democracia política e econômica, respeitando as diferenças culturais, sem passar pelas dimensões estéticas. Uma finalidade bastante aceitável das atividades humanas de formação é a produção de modos de existência que enriqueçam suas relações com o mundo. Para mudar o modo de funcionamento de uma escola, para apreender os recursos íntimos dessa produção – essas rupturas de sentido da existência – a poesia, a literatura, a arte, tem muito a nos ensinar.

A pesquisa é organizada em quatro capítulos. O primeiro e o segundo são uma visita às exposições de poéticas visuais e, portanto, apresenta nossas obras de arte em entrelaçamento com o referencial teórico. Por poéticas visuais nos referimos àquilo que se passa na encruzilhada entre ciência, arte e formação. São poéticas visuais, pois são invadidas e dão acesso ao sensível e a ficção de si. Nestes capítulos iniciais pisaremos nos entre-vãos das obras de arte. Aqui a ficção autobiográfica fecunda a formação, no sentido de ampliá-la.

No terceiro capítulo, “Ateliê de si e do mundo”, acionamos a bússola ética e estética a partir da educação-formação em contágio com as produções das mulheres artistas. Um ateliê é o local no qual artesãos trabalham em conjunto, onde se pode experimentar, manipular e produzir arte. Tensionamos aqui o real e a ficção, a arte e a educação.

Todo nosso percurso implica em considerar a escrita de si e de heterobiografização, a maneira como somos formados pela narrativa do outro. Imensa multidão colada na memória. O problema que permeia a discussão proposta é de que forma arte e autobiografia podem inscrever-se como heterobiografização na medida em que deixam de ser formuladas enquanto espaço individualizado de si ou de êxito pessoal.

Félix Guattari (2012) convida seus leitores a pegar e rejeitar livremente seus conceitos e postulados. Utilizo-me dessa proposta para dizer que, como “ladra” de palavras, pois “roubo” de minhas leituras aquilo que me convém, assim como um artista se alimenta dos traços de seus predecessores e contemporâneos para criar, o mesmo se apresenta na construção de um paradigma estético que compõe este texto.

CAPÍTULO I - EXPOSIÇÃO DE POÉTICAS VISUAIS I: FABULAÇÕES ANTROPOFÁGICAS EM FIGURA DE CONVITE III (2005)

Imagine, no transcurso deste texto, uma visita a uma exposição de poética visuais. Neste exercício metafórico de fabulação, alguns aspectos nos servirão de guia. Por poéticas visuais, nos referimos às narrativas que podem surgir do entrelaçamento entre ciência e arte. Na palavra poética, cabe um acesso privilegiado ao sensível, à experiência, à ficção e à memória, marcas que rompem linhas delimitadas do pessoal e do coletivo. Nosso itinerário imaginário trata-se de desandar caminhos, em alguns momentos contrariar sentidos e, em outros, redefinir contrapontos de como pode ser vista a arte contemporânea de Rosana Paulino e Adriana Varejão. Ao jogarem com resquício de intimidade, da autobiografia, do corpo e o tecido, tais poéticas visuais, como veremos mais adiante, propõe-se à uma conjunção com as críticas contemporâneas como a dissolução da dicotomia entre o público e o privado, a desconstrução das identidades sexualmente hierarquizadas, assim como pela disputa do passado escravocrata e patriarcal do Brasil.

Neste ponto de vista, são poéticas que propõem caminhos diferenciados para a constituição dos corpos e das subjetividades a partir do *viver artista*: a construção de uma existência ética e política; compor, transformar e inspirar a si e ao outro, numa construção coletiva, de formas impensadas, lugares de criação de vida, mesmo que ainda inexplorados. No limite do corpo é preciso inventar caminhos para transpor barreiras. E este ganha fios que ultrapassam nossas primeiras terminações. O que está em jogo aqui é uma potência tal de diferenciação, uma provocação de torna-se poética e subjetivamente múltipla entre arte, educação e formação.

Nossa exposição de poéticas visuais não se encerra, no entanto, nas obras dessas artistas. A potência da obra de arte está em sua inutilidade, no encontro com nosso estranhamento e, algumas vezes, desconforto, que nos convoca a pensar sobre ela. Não pretendemos esgotar as mais variadas leituras que se pode realizar nesse encontro com a arte e a formação, pois são polissemias e, portanto, sempre em negociação. Tencionamos, contudo, a arte como via de acesso ao autobiográfico que articula a estética, a ética e a política. A escrita de si em diálogo com as memórias coletivas. No entanto, nossas (re)leituras criam, a seu modo, linhas complexas e emaranhadas da teoria em foco, uma malha conceitual que exige rigor para que não se façam transposições imediatas de sentido.

Frente a tais ressalvas que nos servem de guia, voltemos, então, ao nosso exercício de fabulação, a exposição de poéticas visuais. Nesta exposição, serei eu a curadora, ao mesmo

tempo em que é efeito do encontro entre quem escreve/analisa e quem acompanha estas linhas escritas. Afinal, é preciso considerar o texto no enlace entre o contexto de sua produção e as expectativas de nossos interlocutores. Incumbida dessa tarefa, farei a escolha das artistas e obras aqui apresentadas, construirei nosso acervo e mediarei as relações que construiremos entre espectador, obra de arte e reflexões que dela podem suscitar. Sob este papel de curadora, construirei uma narrativa através da obra de arte, costurando obras que, num primeiro momento podem não relacionar entre si de maneira óbvia, mas se entrelaçam numa análise menos imediatista. Pois bem! Imagine que estamos adentrando a exposição cujo tema é Fragmentos (Auto)biográficos. A curadora preparou uma sala com apenas duas obras distribuídas ao longo das paredes brancas.

Ao entrar, a primeira obra que nos deparamos é *Figura de Convite III* (2005), de Adriana Varejão. Observamos, por um momento, toda a composição da obra, a construção da imagem, o uso das cores azuis. A artista negocia com a narrativa histórica e as grandes narrativas, a um só passo em que redefine os territórios mapeados no Novo Mundo. Mas, tal como aponta Neri (2001), a obra de Varejão menos que uma conquista a novos territórios, trata-se de explorar “a espessura existente da história, de ‘rememorar’ uma trama aberta de referências [...] à pintura e à história, passadas e presentes” (Neri, 2001, p. 1). Nesta “trama aberta”, a artista problematiza as relações sociais construídas em um passado colonial que funda o Brasil enquanto nação.

A segunda obra que confrontamos é *Bastidores* (1997), de Rosana Paulino. Fixo à parede, nos deparamos com bastidores. Neles, as fotografias extraídas de álbuns de família são transferidas para o tecido. Ao valer-se de linhas, agulhas e tecidos, retratos biográficos e familiares, a artista tece uma trama sobre o abismo que nos funda como nação, sua origem colonial-escravocrata que jamais deixou de estar presente. Assim, borda outros sentidos para objetos de domínio quase exclusivo das mulheres. O fio torce, modifica e costura novos significantes para o banal e corriqueiro.

As balizas que demarcam esta pesquisa apontam para um processo pelo qual exige a possibilidade do saber comum, ainda que se conduza pelos caminhos do íntimo, particular e sensível. Tal processo, no entanto, não é dado *a priori*, mas fundado pela narrativa. Nestas próximas linhas escritas nos debruçaremos no encontro entre as obras de arte e as tramas que dela brotam, linhas narrativas que indicam saberes, manifestos e testemunhos da historicidade das relações sociais.

Estabelecido desse modo, Barthes (2015), em suas indagações acerca da fotografia, nos apresenta algumas pistas que podem nos serem úteis na investigação da obra de arte. É a partir dos conceitos de *studium* e *punctum*, cunhados pelo autor, que iniciaremos nossa análise.

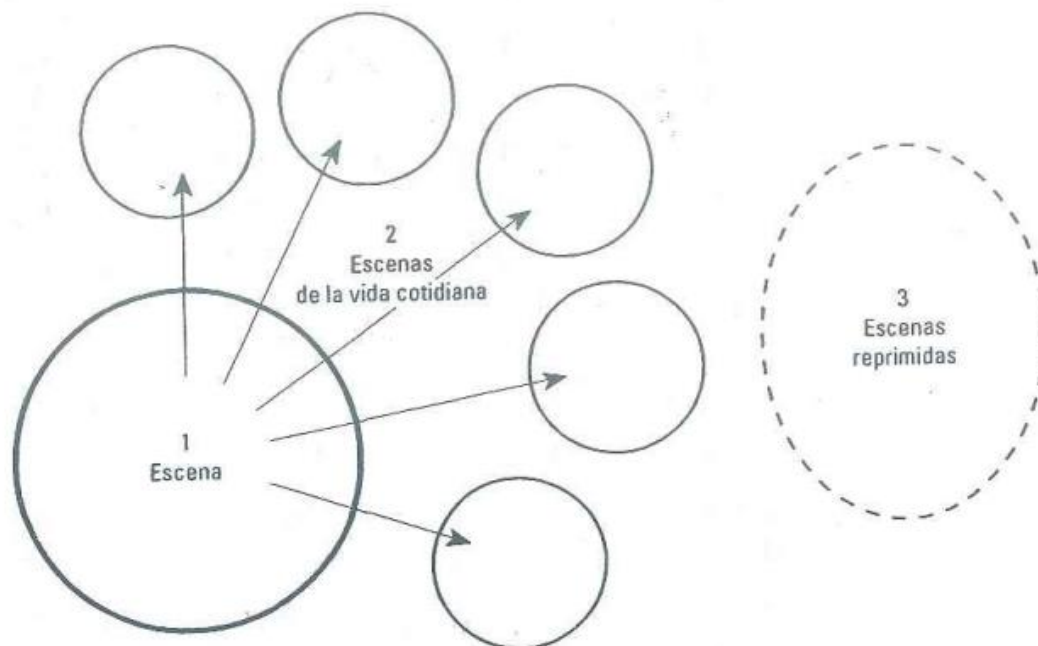
De acordo com Barthes (2015), *studium* não se refere imediatamente ao “estudo”, como se poderia supor, mas uma aplicação a uma coisa, investimento geral sem acuidade particular. É a partir do *studium* que apreciamos algumas obras de arte, seja considerando-as quadros históricos ou testemunhos políticos. É culturalmente que nos envolvemos com os cenários, as tramas, as figuras e os gestos. Por outro lado, o *punctum* – palavra que denomina uma ferida ou marca – é o elemento que transpassa o *studium*, pois em sua ferida vemos, sentimos e, portanto, pensamos. “É ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar [...] Também é picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* [...] é esse acaso que, nela, me punge” (Barthes, 2015, p. 29). Sempre codificado culturalmente em signos, o *studium* se distancia do *punctum* na medida em que este último lança a obra para além de si mesma.

Estes conceitos nos colocam, diz Barthes (2015), em uma encruzilhada entre duas linguagens: a expressiva e a crítica. A última, resguardada pela razão dominante e que identifica o conhecimento como ciência organizada, não raras vezes coloca a linguagem expressiva sob a reserva de irracionalidade. Nesta intersecção, podemos “misturar duas vozes: a da banalidade (dizer o que todo mundo vê) e a da singularidade (salvar essa banalidade de todo o ardor de uma emoção que só pertencia a mim)” (Barthes, 2015, p. 67). Nosso olhar sobre a obra de arte não se acomoda na posição de técnicos ou especialistas. Temos, no entanto, à disposição a experiência do sujeito que olha.

Aliada à díade conceitual acima citada, a compreensão cênica (Marinas, 2007) nos permite perceber a arte-narrativa como um repertório de cenas. Cada narrativa, diz Marinas (2007), dispõe de maneira variada e particular diversas cenas em que as tramas são traçadas nos espaços, tempos e personagens que lhes são próprios.

Neste modelo, a primeira cena (*escena 1/E1*) reúne sob nosso olhar o operador, aquele ou aquilo que narra: é, neste contexto, a obra de arte escolhida para análise. De nosso encontro com esta primeira cena – e com isso queremos dizer de nossas afetações, olhares e perspectivas – surgem outras cenas (*escena 2/E2*) que implicam o íntimo e sensível (*punctum*), bem como suas condições sociais de produção (*studium*).

Figura 4 – Modelo de compreensão cênica.



Fonte: Marinas (2007, p. 118).

A cena, aqui, implica uma múltipla superposição de narratividade ou fragmentos narrativos: uma visão de si mesmo ou escrita de si; uma relação coletiva entre a narrativa, quem a produz e quem a recebe; uma interlocução dos acontecimentos por esta relação produzida. Através desses aspectos, dessas cenas, apreende-se o caráter artificial criacionista da existência e da formação como invenção de si, numa relação com o outro e o mundo.

Entre vãos – Figura de Convite III (2005)

Studium

Vãos são os espaços vazios que se formam entre eixos. É a partir deste deslocamento que pisaremos no espaço entre uma coisa e outra. Trata-se, portanto, de um limiar que nos permite atravessar a relação entre a pesquisa (auto)biográfica, os processos formativos e a arte. A arte, aqui sob a forma de narrativa, transmuta-se em corpo vivo e dá forma aos sentidos da experiência.

Em meio as nuances da arte, traçamos linhas de sentido. A construção narrativa se configura como um processo de enunciação que transpassa o dito, os lugares comuns e, por esse motivo, irrompem novas formas de dizer. Com efeito, a arte – e a pesquisa (auto)biográfica – não se inscreve como modelo, exemplo ou mera transmissão de dados, não pode ser lida sob o signo da reprodução técnica, embora não possamos destituir tal investida de importância.

Embora sempre remeta a agentes singulares, a arte, até mesmo a pesquisa (auto)biográfica, reveste-se de uma enunciação coletiva e política, e mesmo revolucionária, cuja potência se expressa na possibilidade de forjar uma nova sensibilidade.

Aos poucos deciframos o que essa experiência de encontro com a arte nos revela: uma outra maneira de ver e sentir. Nesse sentido, a obra de Varejão parece-nos um lugar de criação do novo. Embora criação transfiguradora, pois a arte encarna sua função ética de dar corpo ao que a vida anuncia, de um mundo por vir, Varejão também a reveste modos pelos quais a história pode ser dita – ou reprimida.

Assim, em tons azuis, a *Figura de Convite III* (2005) carrega consigo elementos que compõem muitos painéis de azulejaria dos palácios e edifícios portugueses entre os séculos XVII e XVIII (Hollanda, 2020). Essas chamadas figuras de cortesia indicavam os caminhos a serem trilhados pelo visitante no interior da construção. A mulher se apresenta como uma guerreira, tatuada e selvagem – diria até “incivilizada”, em oposição ao europeu supostamente “civilizado” –, portando uma cimitarra. Ela está em pé, seu gesto, aparentemente, nos convida para um festim antropofágico: ao seu redor, misturam-se pedaços mutilados de corpos humanos e flores.

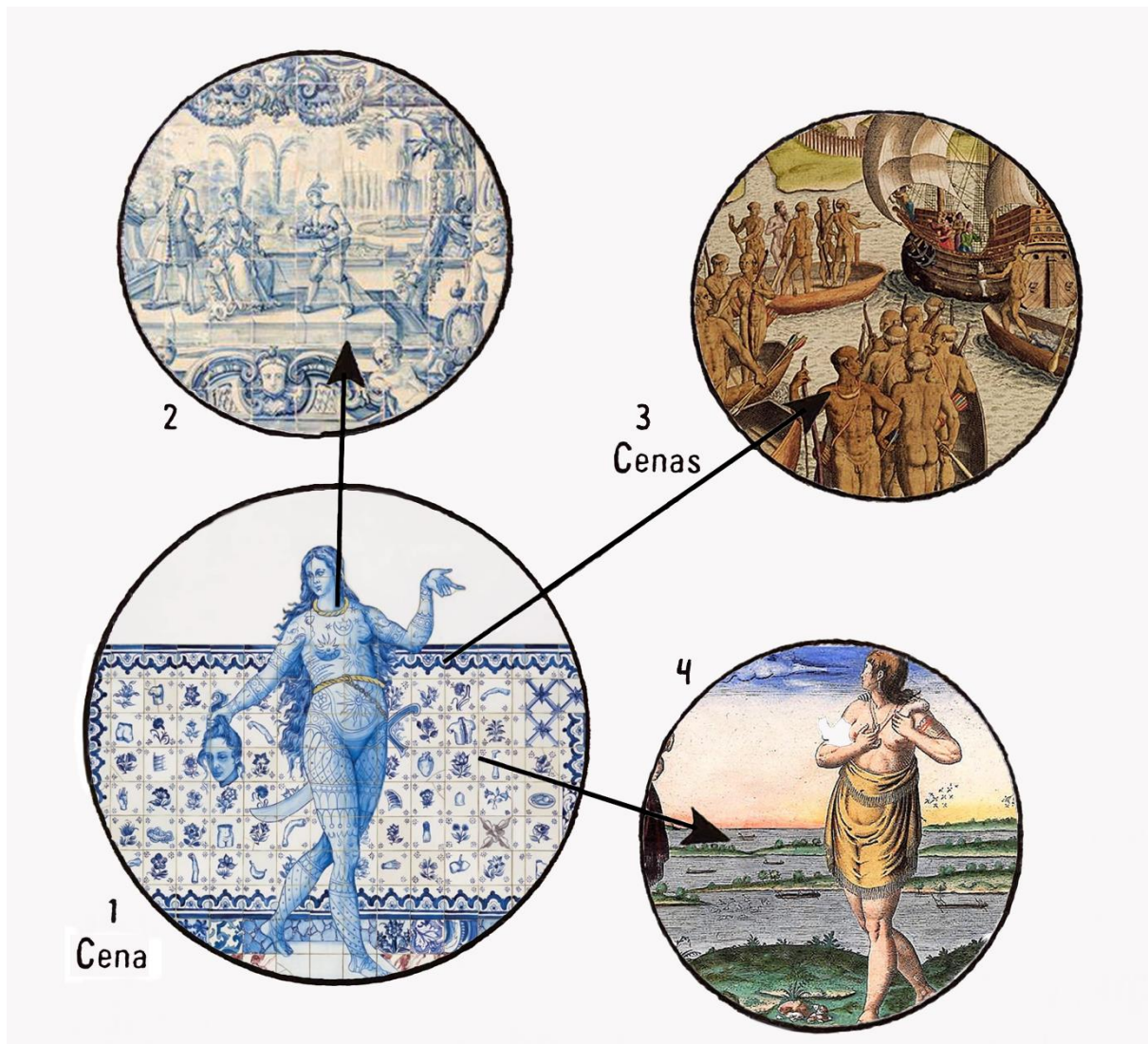
Sob as cenas que o *studium* da *Figura de Convite III* nos evoca, destacamos as influências da arte barroca e azulejaria (C2)¹, o processo de colonização (C3)² e as ilustrações de Théodore de Bry (E4)³.

¹ Imagem retirado do website <https://wanderingwheatleys.com/best-things-to-do-in-lisbon-portugal/>.

² Imagem retirado do website <https://fineartamerica.com/featured/the-lusitanians-send-a-second-boat-towards-me-from-americae-tertia-pars-theodore-de-bry.html>.

³ Imagem retirado do website <https://encyclopediavirginia.org/920hpr-b02ebe5cdba1611/>.

Figura 5 – Compreensão de cenas – Studium



Fonte: Adaptação de imagens produzida pela autora.

Várias são as teorias que se propõe a construir uma concepção coerente acerca do barroco, de seus traços e suas contradições (Echeverría, 1996). Para além de um período que demarca estilo artístico, o barroco configura uma categoria de análise da história cultural em geral e da história da arte em particular. Nesse sentido, o barroco admite o prenúncio da modernidade (Neri, 2001; Oliveira, 2005). Como veículo do capitalismo expansionista e forma essencial da produção cultural do século XVII, o movimento barroco vai ao encontro dos poderes dos Estados nacionais europeus em ascensão. “O barroco recupera sua espessura retórica, como argumento persuasivo da catequese, preparo ideológico dos caminhos da Conquista” (Herkenhoff, 1996, p. 3). No âmago da Igreja, ávida para recuperar seu prestígio após a Reforma Protestante, o barroco estabelece-se enquanto necessidade dogmática e, a princípio, possui funções bem delimitadas: devoção, servidão aos santos e catequizar.

Ao exaltar a iconografia sagrada cristã em sua glória aliada ao projeto expansionista, o movimento exala amor ao poder e dinheiro, “a austeridade moral e idealizadora sobre a qual a ideologia burguesa de consumo e acumulação se baseou” (Neri, 2001, p. 3). Com efeito, a arte da ornamentação, seus gestos e teatralidade tem sua própria intenção: rememorar o cânone dos anos de ouro (Echeverría, 1996). Para tanto, leva a cabo um jogo de paradoxos, contradição e conciliação de opostos, permutação de caminhos e funções, numa dualidade perene, tão característica do barroco. A apoteose barroca dedica-se a borrar em indefinição as fronteiras das várias artes, seja a pintura, escultura ou arquitetura, assim como empenha-se em forjar as balizas do europeu civilizado ao criar a figura do selvagem, intensificando suas possibilidades alegóricas.

Neste jogo duplo de fabulação que o barroco pode oferecer, entre as superfícies da pintura, as obras de Varejão, de um modo geral, evocam linhas que tecem a história a partir do azulejo. O azulejo, ladrilho de terracota constituído por argila cozida no forno, é material de ornamento, suntuosos e teatral, amplamente empregado no interior de edifícios religiosos portugueses do século XVIII.

Cabe aqui nos perguntar, caro leitor, por que Adriana Varejão habita, assim como outros lugares, o barroco? Ao ocupar-se da complexidade de contradições e opostos do barroco, a obra de Varejão instiga-nos a procurar por outro sentido para a categoria e, com isso, um outro lugar para se pensar a história, a memória e o si mesmo. Utiliza-se do barroco para corrompê-lo. Tecer, a partir dele, outros signos cujo sentido se dá na encruzilhada: entre uma coisa e outra, a potência vital de criação. Como escreve Rolnik (2018, p. 37) “trabalho de experimentação sobre si que demanda uma atenção constante”, potência da criação em nós mesmo que nos move em distintos destinos.

Ao evocar o barroco, Varejão (2005) incorpora em sua obra gravuras adaptadas das Índias Ocidentais de Théodore de Bry. Embora o ilustrador nunca tenha posto um pé em solo americano, suas representações são, em larga medida, pelas memórias e devaneios de outros (Orrego, 2015). Os relatos sobre a Conquista e colonização das Índias Ocidentais elaborados por de Bry permitem-nos as narrativas produzidas sobre o Novo Mundo, constituem lugares-comuns do imaginário entre o novo e o desconhecido. Pendulares, tais narrativas oscilavam ora na criação do imaginário dos “bons selvagens”, colaborando com os debates sobre a conversão ao catolicismo dos nativos, ora no processo de demonização dos ameríndios, teatralizando as práticas de idolatria, sacrifícios e canibalismo (Freire, 2008; Kalil, 2011).

Este fecho de tensão desvela a assimetria do encontro entre o Novo Mundo e o Velho Mundo, ao mesmo tempo em que propõe uma aproximação entre ambos os universos. Os

moldes neoclássicos imprimem aos povos nativos a mera passividade. Theodore de Bry transforma em gregos e romanos os nativos. “As figuras humanas não se distinguem por traços faciais e étnicos, mas pelos atributos, pela ornamentação e pelas práticas” (Freire, 2008, p. 205). As feições são europeizadas, de modo que a *Figura de Convite III* (2005) se pareça com uma madona. Os corpos perseguem o cânone Renascentista: o ideal feminino com boa proporção e musculatura forte, bacia ampla e seios volumosos. O nu é belo ao mesmo tempo em que não é carregado de erotismo.

Na recuperação poética dessa história, Varejão opera reinventando a obra de Theodor de Bry. O corpo é aberto e se desdobra em várias outras superfícies. Cada cena na obra de Varejão (re)estrutura o confronto entre ecumenismo barroco europeu, com todas as suas perversidades e contradições, e as fabulações antropofágicas dos povos originários.

Neste contexto, o processo de expansão europeia que se iniciou nos séculos XV e XVI significou não apenas um marco histórico com implicações geográficas e econômicas, mas também transformações fundamentalmente epistemológicas. A colonialidade torna-se parte inerente de nossas formas de (re)conhecer o mundo e o outro, produz a noção de “terceiro mundo” e “modernidade”. Este processo cria as próprias noções do sujeito universal e o “outro” numa escala hierárquica. Ao “outro” não é possível a prerrogativa de narrar suas histórias.

Com efeito, soma-se ao processo de colonialidade não apenas a exploração e conquista territorial, mas uma estrutura de dominação que se sustenta também na contemporaneidade. É esta inquietação que move a escrita de Hur (2019) ao tratar do que considera a neocolonização, “legitimando os lugares de dominação e sujeição social por meio da moralização dos hábitos e da ‘promessa’ do capitalismo, de um dia conseguir enriquecer e ser ‘feliz’” (Hur, 2019, p. 165). Isto é, a consolidação de uma conquista já realizada, que cumpri não pelo poder propriamente explícito, mas como princípio hegemônico de estruturar nossas formas de pensar, de fazer ciência, de se relacionar, de amar, de valorizar, de explorar, de perceber o mundo e nossas subjetividades.

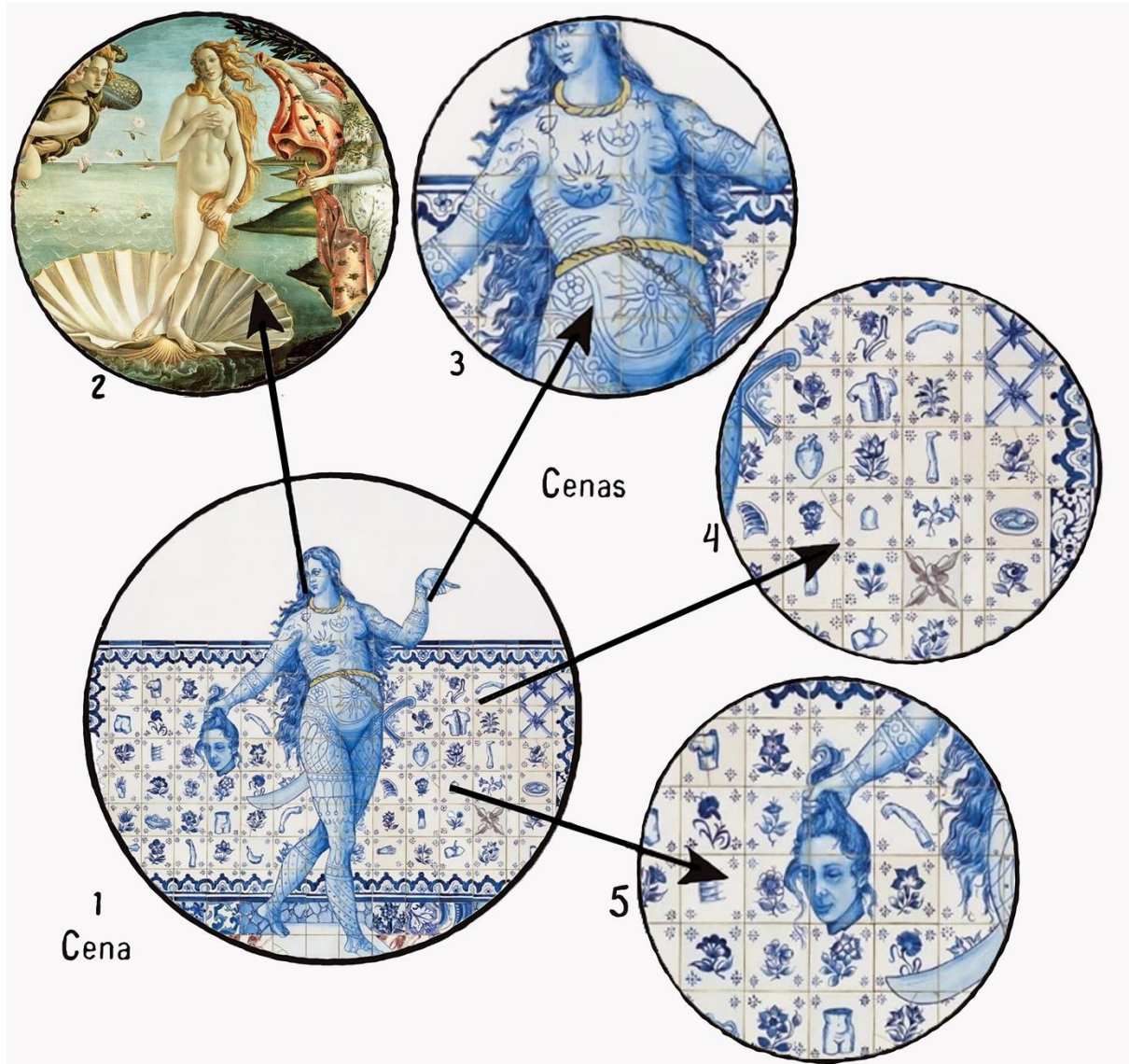
Na obra de Varejão (2005), a história é nosso material. Em seu movimento, o tempo condensa e penetra o enredo e, dessa forma, distorce nossos modelos herdados. Lança mão de uma reconfiguração do passado com vista a recuperação de uma história com validade atual.

Punctum

Convido-o agora a enveredar-se na obra *Figura de Convite III* (2005) a partir do *punctum* (Barthes, 2015). O *punctum*, lança que fere e, ao mesmo tempo, expande nossas noções do *studium*, transpassa nossos próprios corpos que vão sendo criados no encontro com pedaços

deste outro que se decide apropriar, em nosso caso, a própria obra de arte. Sob as cenas que o *punctum* da *Figura de Convite III* nos evoca, destacamos a construção do corpo feminino na Renascença (C2)⁴, as tatuagens (C3⁵), as fabulações antropofágicas (C4) e, por fim, o autorretrato (C5).

Figura 6 – Compreensão de cenas – Punctum



Fonte: Adaptação de imagens produzida pela autora.

As gravuras produzidas por De Bry, que ilustram a Conquista das Américas, demonstram o “novo” e o “desconhecido” sob a perspectiva dos modelos renascentistas. A

⁴ Imagem retirada do website <https://www.etsy.com/listing/567026517/high-quality-figure-oil-painting>.

⁵ As imagens referentes às cenas C3, C4 e C5 são recortes realizados pela autora da obra original de Adriana Varejão (2005), disponível em www.adriana varejao.net.

coerência topográfica, a uniformidade e composição lógica da cena, são aspectos valorizados na concepção renascentista da arte. Ao buscar reproduzir e direcionar o olhar, o mundo da Renascença é, pois, um mundo sobretudo visual (Freire, 2008). Não por acaso que ao olharmos a figura de cortesia da obra de Varejão (2005), seus traços nos remetem ao O Nascimento de Vênus⁶, de Botticelli, produzido entre os anos de 1484 e 1486.

Na obra de Botticelli nos deparamos com uma Vênus que nasce da espuma do mar, a pele intocada, branca e sensual. O corpo feminino se oferece, neste quadro, como objeto de desejo ao olhar masculino. Usurpadas do lugar de criação no mercado da arte, as mulheres só o ocupam como criações, objeto de consumo e deleite visual. Satisfeita em um estado de inocência, a Vênus de Botticelli, não parece ter desejos ou exigências. Não mais que um corpo, Vênus parece se proteger fechando-se, retraindo e tapando-se para revelar parcialmente seus seios e contorno dos quadris. Ao passo que a passividade, inocência e inércia confirma o domínio que o espectador possui sobre ela. O corpo feminino é, aqui, algo a ser conquistado e dominado.

Com efeito, parece-nos oportuno questionar as representações canônicas da beleza feminina. Se há algo que a literatura feminista tem interrogado a respeito do tema é que uma obra de arte responde, mesmo que parcialmente, aos discursos dominantes na sociedade em que foi criada. O que historiadores da arte tendem a apresentar, de modo geral, como valores universais, tais como certas concepções de beleza ou erotismo, a historiadora e investigadora de arte Mayayo (2003) aponta como reflexos de um ponto de vista bastante concreto do homem ocidental. Acerca da produção artística, a História da Arte reveste-a de poder sobrenatural, metafísico, atemporal e misterioso, como se o gênio artista possuísse em si todas as condições do próprio desfecho, independentemente das condições externas.

Assim, inquirir a respeito da história do nu artístico, significa rastrear a história do nu feminino. Convertidas em objeto-a-ser-olhado, o olhar masculino projeta seus devaneios e fantasias sobre a figura feminina, definida puramente a partir deste olhar. O próprio conceito de “feminilidade”, portanto, se constrói através da linguagem, das representações e da cultura (Mayayo, 2003). Representado de múltiplas formas e em diferentes narrativas, sejam elas de cunho literário, histórico ou mitológico, o nu feminino reflete o corpo que se oferece como objeto de desejo. A Vênus se oferece passivamente ao olhar do espectador ao colocar-se na posição mais adequada para que este possa contemplá-la.

⁶ “O Nascimento de Vênus” é uma pintura de Sandro Botticelli – símbolo do Renascimento italiano –, que retrata a deusa Vênus emergindo do mar. A obra está exposta na *Galleria Degli Uffizi*, na Itália.

Mas que pode este corpo quando encara franca e abertamente o espectador e artista, invertendo a lógica voyeur masculina; quando o fosso que existe entre o corpo para si e o corpo para outrem é transponível?

Em contraposição, a Figura de Convite III de Varejão se trata do gesto de uma mulher que fabrica a si mesma numa multiplicidade de personagens. A pele branca sem marcas de Vênus dá lugar a uma pele tracejada e construída por múltiplas linhas e direções que se misturam. São linhas incompletas, um vir-a-ser corpo em constante produção. Desenha-se aqui outro *punctum* que a obra nos exorta: uma política sob a pele uma vez que esta é mediadora de espaços, entre o dentro e o fora, cuja função de limitar, de conter, estão associadas às de contato e de transição. Trata-se de uma pele que diz e comunica, faz-se ser vista. São linhas que dão outros limites a este corpo.

O corpo tatuado da figura de convite revela a possibilidade de ruptura com as convenções somáticas. A presença das marcações no corpo, mais especificamente a tatuagem, aponta para sua existência em variados contextos culturais ao longo da história (Machado, 2018). Marcado pela tatuagem, o corpo da figura de convite sinaliza ao corpo inacabado, moldado e pintado conforme o encontro com a alteridade e o mundo. Demonstrem marcas sobre e sob a pele, pois embora superficial, a marca parece incrustada na carne.

Na antiguidade egípcia, a tatuagem reveste-se de funções ritualísticas, espécie de oferenda. Na Grécia e Roma antiga, escravos e gladiadores tinham os corpos traçados pela tatuagem como marca de sua condição social. Nas comunidades indígenas brasileiras, o desenho sobre pele era feito após o festim antropofágico (Lise; Gauer; Neto, 2013). No ocidente, com o advento do Cristianismo, no entanto, a tatuagem é submetida à interdição religiosa, uma vez que o corpo passa a ser o templo de Deus. A Figura de Convite (Varejão, 2005) não recorre à tatuagem como mero ornamento caprichoso, mas esta se reveste a um sentido inerente ao próprio corpo. Na verdade, a tatuagem é a voz do corpo. Transferem a dinâmica dos corpos para a pintura que os cobre. Numa dupla potência de se revelar lugar de conformação e de confrontação social, o corpo tem sempre a capacidade de expressar controle e resistência, autoridade e subversão (Ferreira, 2007). Assim, a corporeidade marca com o recurso à tatuagem configura um projeto de corpo contra as convenções que apontam para a sacralização de um corpo natural(izado).

Longe da passividade de Vênus, a figura de convite é um corpo em movimento. O *punctum* se desenrola, aqui, na postura da figura: não há pose, mas é um caminhar, um convite. Assim, como as cordas ao redor do pescoço e do quadril não nos parecem prender ou restringir-lhe o movimento. Estão mais próximos de serem adornos. A figura se porta como uma guerreira.

As suas tatuagens se configuram enquanto criação transfiguradora do próprio corpo para além de uma simples realidade biológica, supostamente natural e a priori. Remete-nos à estética da existência (Rolnik, 2018) cuja vida é tomada de forma sempre experimental, em cada movimento se inventam os protocolos que nos permitem renomear, sentir e perceber o mundo.

Ladeada por gravuras menores que se misturam, flores, pedaços de pernas, tronco, braços, estômago e coração, a figura de cortesia nos convida a fabulações antropofágicas. Na década de 1920, o mito antropofágico foi resgatado pelas vanguardas modernistas. No cenário da época, o movimento antropofágico (Oswaldo De Andrade, 2017), cujos nomes proeminentes se destacam Oswaldo de Andrade e Tarsila do Amaral, ocupa o imaginário cultural e social, transpondo os limites da literalidade do ritual de ingerir o outro praticado pelos povos originários. Em resposta ao projeto de civilização eurocentrada, presença impositiva das culturas colonizadores, a proposta modernista do movimento antropofágico adota uma bússola ética com relação ao outro e sua cultura. Ratifica, assim, o “processo de hibridação dos diferentes povos que formaram o país em ondas sucessivas de imigração, eliminando qualquer espécie de julgamento de um valor supostamente intrínseco a suas respectivas culturas” (Rolnik, 2021, p. 20). O rito é transferido ao imaginário social brasileiro como um todo, como um mito fundadores do país relativo à política de relação com o outro – um outro, neste caso, abusar de suas vidas –, e dos elementos que compõem seu mundo.

Imergimos no abismo que nossa origem colonial-escravocrata com o outro, funda-nos como nação e não deixou de estar presente na maneira que estruturamos as instituições, a vida e o cotidiano, os modos de ver e perceber de uma parte significativa da nossa sociedade, mantendo-se sempre a postos. Nesse contexto, digerir o outro colonizador⁷ lhes concederia suas forças e potência com a qual afirmava seu modo de existência e expressava sua vontade.

O corpo que vai sendo criado, então, a partir de pedaços deste outro que se decide apropriar. Porque portadores de uma radical afirmação da diferença, são capazes de uma expansão de si, cuja intenção é tomar para si a potência de vida do outro e compor com eles um devir singular de si mesmo e do mundo. A (co)existência de elementos descontínuos, heterogêneos, na medida que não pertenciam ao mesmo mundo, comportam essa espécie de

⁷ Sueli Rolnik (2021) tece sua reflexão a partir de duas cenas enraizadas no imaginário antropofágico e que nos é cara. A primeira refere-se ao banquete realizado pelos indígenas Caeté, em 1556, na prática ritual de devorar o bispo Sardinha e sua tripulação, capturados após um naufrágio na região de Coruripe, região atualmente pertencente ao estado de Alagoas. A resposta do governo português foi o extermínio da população Caeté, a selvageria desses povos justificava sua supressão. A segunda cena, no entanto, é composta por Hans Staden, aventureiro alemão que, naufragado no que hoje é região pertencente ao estado de São Paulo, é capturado pela população Tupinambá, mas liberto após nove meses pelos próprios indígenas que decidiram não o devorar. De um lado, o Novo Mundo, romantizado como uma terra idílica, o paraíso na terra e, de outro, uma visão do inferno

dualidade: a delicadeza que subentende do azulejo, com traços finos, singelos e sutis, provoca estranheza frente a presença de partes decepadas de corpos humanos.

Tal como nos sinaliza Oswaldo de Andrade (2017), a alegria é a prova dos nove. Não é qualquer outro que se consome. Há, no entanto, uma escolha balizada pelo quanto a potência singular do outro aumentaria a nossa própria potência e irrompem um devir outro de si mesmo. O que se deflagra é uma nova figuração de si, do mundo e das relações que os cercam, na medida em que propõe uma hibridação de mundos na qual toda hierarquia entre os sujeitos e suas culturas perdem a estabilidade. São, tal como Rolnik (2021, p. 29), “processos inesgotáveis de criação e recriação de si e do mundo”, acontecimento que faz do mundo um mundo-em-obra. Nesse sentido, formas correntes da realidade são colocadas em questão, verdade hegemônicas interrogadas. Ora, a verdade, no Manifesto Antropofágico, é “uma mentira muitas vezes repetida”⁸ (Andrade, 2017, p. 56). A possibilidade de transfiguração de uma relação com a alteridade depende, assim, da presença viva do outro em nossos corpos, esse outro de si mesmo, tal como nos dá a ver o autorretrato de Adriana Varejão na própria obra.

Ora, a presença viva do outro em nós envereda-nos por uma discussão em que a arte e autobiografia podem inscrever-se como heterobiografização, isto é, “a forma de escrita de si que praticamos quando nos confrontamos com a narrativa de outrem” (Delory-Momberger, 2008, p. 60). Mesmo que fictícia, a figura do outro ou a de si mesmo, isso não significa uma figura falsa ou desprovida de realidade. A narrativa do outro, tal como propõe Delory-Momberger (2008, p. 62) constitui “um dos lugares onde experimentamos nossa própria construção biográfica; onde ela pode deslocar-se, reconfigurar-se, alargar seu horizonte; onde ela se põe à prova como *escrita de si*”. A partir do atravessamento pelo outro, (re)criamos processos singulares, estabelecemos outros territórios, circulamos por diferentes tipos de mundos e repertórios.

No entanto, o que deve e o que não deve ser tragado e ingerido? É esse questionamento que propõe Rolnik (2021) ao problematizar o próprio ideário antropofágico. O modo antropofágico de relação com a alteridade em si mesmo não é garantia de nada. O movimento Antropofágico e as críticas por ele engendrada representam uma ameaça ao sistema econômico e político vigente. Novas estratégias são produzidas para restabelecer e recuperar o controle, apropriando-se da liberdade de experimentação, irreverência, flexibilidade e hibridação, características próprias do ideário antropofágico. “Em suma, a política de subjetividade flexível permanece, mas perde sua força crítica de criação na produção de si e do mundo” (Rolnik, 2021,

⁸ A frase completa do texto original diz: “Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: - É a mentira muitas vezes repetida” (Andrade, 2017, p. 56).

p. 69). O uso que se faz dessa apropriação mantém uma anestesia sob os efeitos do outro no próprio corpo.

Assim, a produção serializada de objetos da fábrica fordista dá lugar à uma produção intangível de “mundos-imagens” criados pela cultura de massas e veiculados pela mídia social. O ponto nevrálgico desse novo sistema de produção, que chamamos de sociedade e cultura de consumo, está em preparar “o terreno cultural, subjetivo e social para a acumulação de capital” (Rolnik, 2021, p. 55). Toma corpo uma subjetividade cuja relação do sujeito com ele mesmo como “capital humano” que deve crescer indefinidamente e cada vez mais rápido e hábil, numa espécie de *marketing* de si mesmo (Dardot; Laval, 2016).

No contexto dessa subjetividade do tipo *showroom*, destinada a expor-se como produto para venda, a biografia ora aparece como relato das origens ora se converte em forma de consumo. O sintoma biográfico do qual nos fala Marinas (2007) é esse movimento do consumo compulsivo de biografias transmutadas em *talk shows* no lugar de produzir histórias, memórias pessoais ou coletivas.

Apesar dos ecos do questionamento do que deve ou não ser tragado, parece-nos que aquilo que move a potência do movimento antropofágico é o ingerir o mundo de modo a transformá-lo. A interposição entre o eu e a presença viva do outro engendram a criação do vir a ser, um germen de mundo que reinventa as possibilidades de existências. O ato de ingerir este corpo, passa necessariamente por sua fragmentação. Dividindo-o em pedaços, perfurando-o para juntar suas partes de outras maneiras. Um e outro alteram a si próprios nestas fabulações antropofágicas, transformando-se em algo inteiramente novo e disforme.

É apelo a rejeição a ordens subjetivas estáticas e, também, estéreis. O estranho e o familiar conjugam a vida como uma obra em andamento, de passagem e em experimentação. O corpo-antropofágico oferece oportunidade de novas aberturas, novas identificações, novos prazeres. A um só tempo leva à cabo uma reinvenção de si, além de uma desconstrução do corpo e arte como crítica ao racionalismo. Este corpo transformado habita o entremeio, alarga e transborda o encontro com o mundo, redesenha novas superfícies, (re)existências que provocam diferenças. O sujeito e o objeto, o eu e o mundo, interior e exterior se dissolvem através da multiplicidade. Não se pretende, no entanto, instaurar um novo projeto a ser perseguido, um dever-ser, nem mesmo uma referência ou um exemplo. Mas parece-nos significativo evidenciar, neste caso através da arte de Adriana Varejão e aquilo que ela pode suscitar, o caráter ficcional, inventado, cultural e instável dos modos de se constituir.

Em meio ao convite antropofágico, a figura de cortesia exhibe uma cabeça decepada em uma das mãos. Trata-se de um autorretrato da artista. Apesar de frágil e delicadamente

feminino, os contornos da figura, seu gesto e a cena que ele engendra carregam a potência (ameaçadora) de um estado de selvageria. A decapitação na obra aparece para além de seu aspecto figurativo do horror e da barbárie, como veremos adiante. O horror é impensável, mas a arte lhe confere uma “pensabilidade” como escreve Civitarese (2019).

Mas, afinal, por que a decapitação? Adriana Varejão não foi a primeira a privilegiar a temática, podemos citar as obras de Artemísia Gentileschi (1593-1656). As figuras femininas de Artemísia são frequentemente retratadas como “monstruosas” e “animalísticas”. “Poderosas ou angustiadas, violentas ou expressivas, as heroínas de Gentileschi não correspondem a nenhum dos estereótipos tradicionalmente associados à ‘arte feminina’: delicadeza, elegância, suavidade, fragilidade” (Mayayo, 2003, p. 33, grifos da autora). Em suas várias releituras irreverentes da narrativa bíblica de Judite e Holofernes⁹, é possível visualizar três personagens: duas mulheres (Judite e sua serva) e um homem (Holofernes). Holofernes se encontra deitado numa pilha de colchões e as mulheres o prende e lhe arrancam a cabeça. Em outras releituras, Judite segura uma cesta com a cabeça de Holofernes.

Em ambas as obras, tanto a Figura de Convite III, de Adriana Varejão, quanto Judite e Holofernes, de Artemísia Gentileschi, são protagonizadas por mulheres e sob o aspecto da decapitação, expõe o abjeto da cena: aquilo que provoca repulsa e náusea, degradado e jogado fora. A cabeça, separada de um corpo que já foi humano, mas não mais, permanece, ao mesmo tempo, familiar e estranha. Se em uma das obras a cabeça que se ostenta é de um outro, na obra de Varejão trata-se da própria artista ali representada. Aqui nos deparamos com a antropofagia para com a própria autoria: é o advento do si mesmo como outro. A autora empresta o próprio corpo à obra. O autorretrato delineia a produção da existência, de si, do outro e da vida. A arte, enquanto produção social, constitui-se como um dos lugares onde pode-se buscar a projeção da imagem que construímos de nós mesmos (Barroco, 2007). Eis que a representação da figura humana constitui meio pelo qual o si mesmo se projeta, pode informar a respeito das relações que se estabelece entre si e o outro. Cabe nos questionarmos acerca da imagem que se constrói de si.

Embora não se trate de um espelho fiel, o autorretrato da artista engendra de um dos fragmentos (auto)biográficos evocados por este trabalho. Porque figurada em uma escrita de si singular, a obra cria lugares-comuns. O autorretrato, em particular, e as representações da figura humana, de modo geral, expressam formas distintas de viver, de relacionar, dos valores e morais

⁹ Judite decapitando Holofernes é uma pintura da artista barroca italiana Artemisia Gentileschi concluída entre 1614 e 1620. Atualmente, esta obra pertence à Galleria degli Uffizi, em Florença, na Itália.

que nos cercam (Barroco, 2007). Impõe-se um olhar e uma existência multifacetada que, por meio da obra de arte como escrita de si, é capaz de compor, montar e desmontar a si e ao mundo.

Tal como exprime Courtine e Haroche (2016, p. 244) acerca da história do rosto e a invenção da expressão, “O rosto é ao mesmo tempo o lugar mais íntimo e mais exterior do sujeito, aquele que traduz mais diretamente e da maneira mais complexa a interioridade psicológica e também aquele sobre o qual recaem as mais pesadas restrições públicas”. O rosto da artista estampado na obra tenta captar, para além de traços imóveis, o movimento de um modo de existência, uma subjetividade, aqui, antropofágica. A partir dos sinais que se manifestam na superfície do corpo, o rosto se exprime. Nem máscara imóvel nem face congelada, pois o retrato do rosto da artista são signos de uma troca, expressão partilhada.

Ademais, a “profanação” deste lugar sacro que a cabeça humana ocupa dá forma a decapitação da razão positivista. Coloca em questão as concepções racionalistas do sujeito, majoritariamente representadas pelo movimento moderno no início do século XVIII e XIX e que ressoam na contemporaneidade (Jaggar; Bordo, 1997). A tradição filosófica racionalista molda o pensamento, a ciência e incide sobre a vida: instituem dualidades que abrem rasgos profundos e supostamente intransponíveis entre o universal e o particular, a natureza e a cultura, o corpo e a mente, a razão e a emoção.

A racionalidade positivista, o primado da modernidade, pavimentou a via sobre a qual a ciência edificou suas práticas e discursos, “que conduziria inexoravelmente ao progresso da humanidade, libertando-a dos grilhões do obscurantismo e da religião” (Vaitsman, 1995, p. 1). A racionalidade que se constrói a partir daí sustenta-se sobre a noção de um sujeito cognoscente que, ao estar apartado da realidade em sua objetividade, supostamente domina o conhecimento. Enquanto paradigma hegemônico, a razão moderna se ampara na concepção de um mundo existente que independe daquilo que é produzido nele, mundo este expresso em leis universais (Vaitsman, 1995; Santos, 1995). A cabeça em detrimento do corpo-vivo.

A Figura de Convite III nos apresenta, enfim, um desafio ético-estético-político, pois nos convoca a imergir em mundos cuja existência real foi negada, mas postulada como objeto. Partindo das bordas do mundo, a obra se aproxima dos confrontos decoloniais. Embora vitoriosa, as dicotomias da modernidade não se passam por meros erros, indesejáveis ou imprevisíveis, mas lhe são constituintes (Miglievich-Ribeiro, 2014). A tarefa exige, portanto, enveredar-se por diálogos e intercâmbios, como propõe Acosta (2016).

A cabeça decepada de varejão (2005) não mortifica o corpo, mas o transmuta. Cabe nos questionar o que pode tal corpo quando este se (con)funde com a arte, com as experiências e a (auto)biografia?

CAPÍTULO II - EXPOSIÇÃO DE POÉTICAS VISUAIS II: BORDANDO FIOS DE SENTIDOS EM *BASTIDORES* (1997)

Nossa exposição de poéticas visuais não está encerrada. Ainda nos encontramos na sala cujo circuito artístico adentramos. Ao lado da obra de Varejão (2005), disposta em uma parede igualmente branca, nos deparamos com a série de obras de Rosana Paulino: *Bastidores* (1997). A série é composta por um conjunto de seis peças de bastidores estampados com fotos

transferidas para o tecido (Figura 6). Originalmente, a obra foi apresentada no panorama do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1997.

Figura 7– Rosana Paulino, **Bastidores**, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm de diâmetro.



Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/>

Os fios que bordam este capítulo são condutores de palavras, tramas materiais sensíveis que unem diferenciados terrenos de experimentações. Por essa razão, é preciso deixar evidente, caro leitor, que apesar de Rosana Paulino possuir expectativas e motivos que a moveram em direção à produção da obra, tais propostas podem ou não convergir com que proponho neste encontro. Como dito anteriormente, não se trata de explicar o trabalho, como se a própria obra não lhe fosse suficiente, mas alinhar os sentidos que nos atingem - e as vezes nos afligem -, ao nos depararmos com elas.

Não há, portanto, a intenção de cambiar a obra pela escrita, numa concepção dual em que uma sobrepõe a outra. Antes, pensamos na produção de rizomas¹⁰ e encruzilhadas.

Nas tessituras do silêncio os fios da existência - Bastidores (1997)

Studium

A multiplicidade proliferante de itinerários que fazem brotar do encontro com a obra de Rosana Paulino se faz notar uma realidade dada por fragmentos, parcial e provisoriamente. Ao propor o deslocamento de verdades estabelecidas, emergem novos modos de constituição de si, do outro, do corpo e do mundo. A artista mergulha sob as discussões de gênero e etnicidade, ao reciclar imagens da vida cotidiana e da experiência feminina. Por vezes remete ao espaço

¹⁰ Para romper com lógicas que representam processos segundo uma lógica binária, dualista, linear, de causa e efeito, em suma, pensamento que implica universais, Deleuze e Guattari (2011) tomam de empréstimo o termo “rizoma” da biologia para dar-lhe outro uso: trata-se de uma pragmática que compõe multiplicidades e intensidades. Ao operar pela heterogeneidade, no rizoma não há pontos ou posições tal como numa estrutura. Há somente linhas que fazem proliferar sentidos, que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais, “podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 24).

doméstico e privado, tensionando-o ao máximo suas fronteiras com o espaço público. Fronteiras tão abundantes quanto nebulosas.

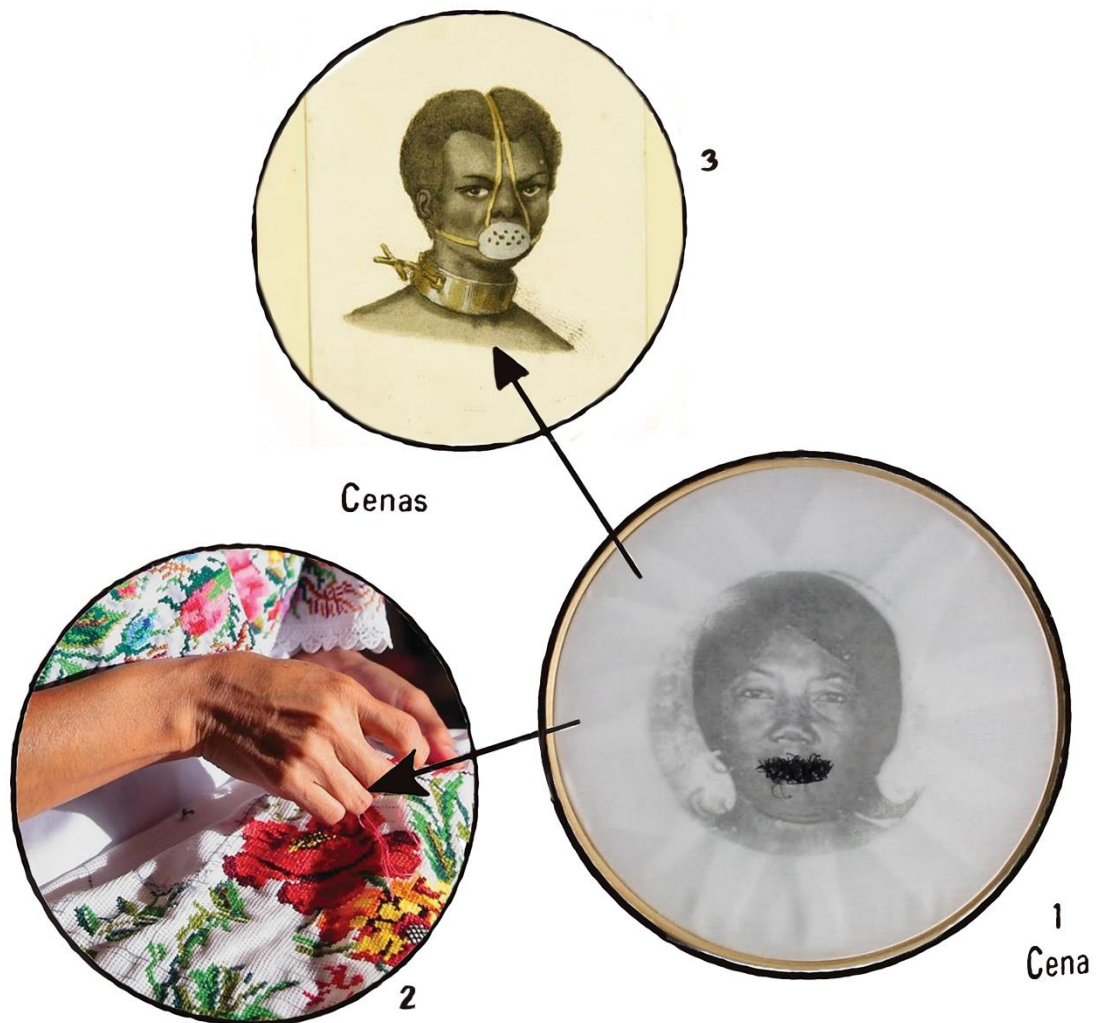
Bastidores são as armações em que se coloca o tecido pronto para ser bordado. Devidamente esticado, o tecido da obra de Paulino estampa imagens e histórias pessoais ao recorrer às fotografias de família e às suas próprias vivências. Transferidas ao tecido, as fotografias de mulheres negras nos defrontam. Há suturas grosseiras e forçadas ora na boca, olhos ou gargantas. São bocas e gargantas que pronunciam o inaudível, olhos capazes de conjugar o atrito dos encontros. São rostos para nós anônimos e, no entanto, expressivos em seu silêncio.

Mas quantos outros sentidos não pode ter Bastidores? Se um questionamento como este tende a despertar estranhezas, é necessário explicar os contrastes que aqui estão implicados. Para a leitura dessa obra retomemos os conceitos de *Studium* e *Punctum* (Barthes, 2015), assim como a compreensão de cenas (Marinas, 2007). Ligadas ao contexto cultural e técnico da imagem, as cenas de *Studium* de Bastidores (1997) residem nas influências do bordado como arte “feminina” (C2)¹¹, a Máscara de Flandres e a posição da mulher negra no tecido social brasileiro (C3)¹².

¹¹ Imagem retirada do website [Una riqueza cultural de muchos matices: el bordado yucateco - EstamosAquí MX \(estamosaqui.mx\)](http://estamosaqui.mx).

¹² “Castigo de Escravos” produzida em 1839 por Jacques Etienne Victor Arago. Disponível em: [Revista Afro B.pdf \(usp.br\)](http://usp.br).

Figura 8 – Compreensão de cenas – Studium



Fonte: Adaptação de imagens produzida pela autora.

Novelos micropolíticos envolvem o trabalho de Rosana Paulino: faz parte de seu fazer artístico a retomada política das estratégias de intimidade. Apropria-se de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados. Objetos banais e sem importância aparente de domínio quase exclusivo do universo dito feminino. Tecidos, linhas e agulhas, ligados ao fazer manual e às expressões populares (Paulino, 2011). Este viés aponta menos para uma busca da essência da feminilidade, uma apropriação singela e acrítica. Ao contrário, são “linhas que modificam o sentido, costurando novos significados” (Canton, 2009, p. 32).

O que no universo da costura e do bordado faz com que seja visto como uma prática feminina? Simione (2010) elabora em seu texto uma crítica ao conceito e materialidade das noções de feminilidade disseminadas na cultura e na arte ocidental. Ao longo do século XIX consolidou-se a equivalência entre feminilidade, inferioridade e baixa qualidade. Surge a noção de um universo de “arte feminina”, delicado e gracioso, limitado ao reduto doméstico. O valor

estético da “arte feminina” é colocado diante o exercício público da “Arte”, com letra maiúscula, reservada às grandes telas e esculturas feitas pelos homens “geniais” (Mayayo, 2003). O bordado torna-se, no mundo ocidental, “arte feminina” por excelência, pois em seu fazer insere sua graça, encanto e domesticidade. Um passatempo discreto, as mãos, quase apartadas de um corpo, se movimentam para criar desenhos igualmente delicados. A ideia de que o bordado e a costura possuem intrinsecamente atributos dedicados às mulheres e ao recinto doméstico se arrasta aos campos artísticos. Inadvertidamente, as artes têxteis ainda se encontram associadas de maneira pejorativa ao artesanato e ao amadorismo (Simioni, 2010).

E, no entanto, os bordados de Paulino se afastam de sua usual graciosidade. Pelo contrário, a sutileza do bordado se transforma em suturas, imagens agudas e incômodas (Bevilacqua, 2018). As suturas na boca, olhos e garganta revelam corpos fragmentados e, embora contínuos, criam no objeto a ideia de protuberância e de excesso. A sutura que, comumente liga as partes, elemento de coesão entre elementos heterogêneos outrora separados, retome o sentido de poder, violência e repressão (Paulino, 2011). A costura não parece pretender unir partes então separadas ou corrigir feridas. Ao contrário, faz-se ser vista escancaradamente: emenda como pode, mas tudo permanece transgredido. São fios que torcem, enroscam e, por fim, deturpam os rostos. Produzem bocas que não vociferam, nós em gargantas incapazes de se fazerem ouvir; olhos que antes eram signos de troca, expressão exterior de partilha, se encontram costurados e fechados para sua condição no mundo.

Em um sentido estrito, o bastidor exerce a função de esticar o tecido e, dessa forma, possibilitar o acesso da tecelã à frente e ao verso ao mesmo tempo em que borda. A visibilidade do avesso do bordado, parece sugerir a importância que este verso possui no ato de bordar. Pois é o verso que distingue a boa da má bordadeira, este deve ser tão bem-acabado quanto o traço destinado ao olhar (Alves; Silveira, 2019). Apesar de fronteiras nebulosas, o público e o privado adquirem caráter de enfrentamento direto em *Bastidores* (1997). Expõe “as tensões criadas pela presença do corpo negro feminino no espaço público, além de forjar, com o próprio corpo, uma renegociação desse território” (Lopes, 2018, p. 175). Confronta a construção da identidade da mulher negra atravessada pelas relações de poder, de gênero e de raça.

Retirando do bastidor e do bordado os sentidos primeiros que lhe são comumente atribuídos - a delicadeza, sutileza, o dócil e belo -, a obra de Paulino submerge tais objetos num território de poder e violência. *Bastidores* (1997) opera na reapropriação do objeto para criar sentidos diversos, como no *ready-made* duchampiano¹³. Reapropriar pressupõe uma ação de

¹³*Ready-made* nomeia a estratégia do artista francês Marcel Duchamp. Uma de suas obras mais icônicas é intitulada “A fonte”. Nesta obra o artista faz uso de um mictório de porcelana, retirando o objeto comum de seu

apodera-se de algo e fazer dele outros usos. Assim, a estratégia de Paulino faz crer na ampliação dos sentidos, significados e sua utilidade. O bastidor e o bordado são objetos utilitários sem qualquer valor estético em si mesmo. Mas aqui são capazes de acionar marcas de acontecimentos vividos, dando-lhes novas arrumações em infinitas possibilidades de expressão. Ao apresentá-los de determinada maneira, em meio a tantas (per)versões, penetramos num jogo de relações possíveis entre modos de ver e as posições de quem olha.

Nesse sentido, a autora faz parte de uma enunciação coletiva. E sua obra ultrapassa a si própria, num movimento de reapropriação de sentidos e significados, novas vozes. A artista, a curadora e o leitor participam da tessitura de relações sociais e históricas na composição e construção da narrativa. Além disso, os próprios objetos usados na elaboração de Bastidores (1997) são instrumentos que nos rodeiam: produzidos pela cultura, ao mesmo tempo que a produzem. Da mesma forma, as fotografias de mulheres negras não foram produzidas por Paulino, ela não as fotografou. Mas recuperou essas imagens de seu álbum de família, operando como testemunha e prescreve sentido a elas, assim como nós.

Estas imagens, imbuídas de sentido, irão questionar a fundação e consolidação de um determinado lugar simbólico para as negrodescendente no tecido social brasileiro (Paulino, 2011). Neste território, o tecido esticado no bastidor reverbera tramas sociais e políticas de um Brasil marcado por feridas coloniais. As mesmas linhas que distorcem os rostos, também instiga a ruptura deste modelo: “A costura irá assim alinhar sonhos, expectativas, conquistas e frustrações das mulheres negras em três diferentes momentos de suas trajetórias na sociedade brasileira” (Paulino, 2011, p. 29). A identidade étnica disposta na obra puxa os fios de releituras a nos dizer a respeito de como foi tirada da mulher negra a possibilidade de expressão e das marcas de uma sociedade escravagista que insiste em nos perseguir.

Retratos sociais, as fotografias parecem habitar lacunas de esquecimento. Lacunas abertas por uma produção histórica de um esquecimento premeditado. A gravura Castigo de Escravos (C3), produzida em 1839 por Jacques Etienne Victor Arago, nos parece representativa da condição da mulher negra no contexto brasileiro, no passado e hoje. A imagem retrata a personagem Anastácia no século XIX usando a máscara de Flandres, instrumento de tortura. Feita de aço, a máscara cobre sua boca, trava sua língua e mandíbula. Além dos objetivos de evitar que as pessoas escravizadas comessem da plantação, engolissem pepitas de ouro das minerações (Conceição, 2020), o objeto de tortura também evoca simbolicamente a ávida vontade do colonizador de silenciar o corpo negro (Kilomba, 2019).

uso habitual e colocando-o num contexto distinto. Ao elevar o mictório ao estatuto de arte, a obra desafia a própria definição de arte, dessacralizando os preceitos da história da arte.

Assim, os Bastidores são fotografias de corpos e de dores que não passaram. Retoma o sangue que o modelo colonialista tenta esconder. Uma ferida ainda aberta. Há, ainda, no bordado “um elemento performático: linhas e agulhas ferem os rostos fotografados” (Alves; Silveira, 2019, p. 161). Essas feridas se inserem, a um só passo, numa dimensão autobiográfica e coletiva, que nasce da inscrição de Rosana Paulino como mulher negra na sociedade brasileira.

A violência implicada neste ato performático provoca-nos a memória de um passado que ainda se faz presente a respeito da escravidão no Brasil. Implantada através de processos genocida e etnocida - processos estes ainda em curso para servir propósitos mercantis¹⁴ -, a força de trabalho escravo no Brasil foi submetida às manufaturas produtoras de açúcar e café ainda no século XVI. A colonização brasileira, assim como de toda a América Latina, deu-se enquanto processo violento de conquista territorial, econômica e sobretudo cultural. Traduziu-se na extração dos recursos naturais, do genocídio indígena e tráfico de pessoas em situação de escravidão.

Abismos ainda intransponíveis se cristalizam em *modus vivendi*: as desigualdades sociais seculares, as hierarquias, as estruturas patriarcais e oligárquicas seculares não se atenuaram mesmo em nossos dias. São estes aspectos que Bastidores (1997) nos remete ao revisitar nosso passado colonial, “tornando-nos sensíveis a essas vidas marcadas por dores e sofrimentos esquecidos pela história oficial, mas que cotidianamente vibram nos corpos e nas subjetividades” (Tvardovskas, 2010, p. 76). Numa resistência imaginativa, e nem por isso menos potente, a obra de Rosana Paulino ousa romper com o silêncio entre a escravidão afrobrasileira e o preconceito racial.

A palavra “bastidores” também pode ser significado de tramas que não vêm a público, como por exemplo nos bastidores de um teatro para indicar a parte por trás das cenas. Essa ideia nos parece um tanto quanto interessante ao se pensar o avesso o de uma história não contada - e silenciada - da opressão de culturas e etnias, da exploração dos corpos e estupro coletivo das escravas. Assim como as teorias racistas construídas para definir quem poderia ser considerado humano ou mercadoria, num processo de desumanização que implicou a expansão portuguesa em busca do “Novo Mundo”, do tráfico de pessoas negras e a escravização de seus corpos.

¹⁴ Ainda hoje, as mulheres negras continuam como empregadas domésticas destinadas à área de serviço, lugar social marcado pelos anos de escravidão. Dados apontados pelo Fórum Nacional de Prevenção e Erradicação do Trabalho Infantil (FNPETI, 2021) informam que o trabalho infantil tem cor e classe social. Além disso, de acordo com Borges (2019), 64% da população prisional brasileira é negra; entre as mulheres encarceradas 67% são negras. Após a abolição da escravidão, a mão de obra negra continuou abundante e sem possibilidade de mobilidade social. O sistema social brasileiro foi reestruturado conforme a importação de mão de obra europeia a fim de substituir a escrava. Livres, porém sem aporte a população negra encontra-se em situação de miserabilidade.

Memória não escrita, que nega a voz e impede o corpo de ver sua condição no mundo. A artista traça paralelos entre a história colonial da escravidão e a violação de corpos feminino diante as arbitrariedades da cultura patriarcal, assim como a constituição das subjetividades na atualidade. A tensão deste tecido social constituído pelo bordado de Paulino dá-se nas “associações que se faz entre o corpo negro feminino e ideias de coisificação, violência e abjeção” (Lopes, 2018, p. 175). Isto é, trata-se de um panorama em que se evidencia como o gênero, a raça e a classe operam para marginalizar, subalternizar e invisibilizar as narrativas de mulheres negras.

Não há tentativas de apaziguar rupturas. Em *Bastidores* (1997), resgata fluxos de vida ao trazer à tona os elementos familiares ressoam na coletividade. Trata-se de uma história de barbárie e estranheza, conforme Aulicino e Oliveira (2015), memórias de trocas econômicas coloniais, de sistemas viciados que, apesar de estarem em constante reformulação, continua a operar através do cerceamento da maior parte da população brasileira.

As marcas do processo de expansão europeia que se iniciou nos séculos XV e XVI, como demonstram nossas artistas Adriana Varejão (2005) e Rosana Paulino (1997), perduram até a contemporaneidade, incidem sobretudo na própria definição do humano, na criação de um “outro” alheio às noções do sujeito universal. Como bem pontua Norma Telles (2011), o humano na modernidade é pautada no falocentrismo, homem branco, heterossexual, cristão, proprietário de bens, da linguagem padrão e história contada. Tudo o que sobra a essa definição é encapsulado em categorias delineadas como primitivas e a “animalidade” é adjetivada enquanto negativa. Narrada de outro ponto de vista a partir das ficcionalizações da própria história, os *Bastidores* (1997) provoca-nos a respeito da modernidade e do colonialismo enquanto atuantes conjuntos, justificando as invasões, explorações, etnocídio e violência.

O “outro”, este avesso da normatividade no tecido social, é criado no imaginário colonial como sem história, voz ou conhecimento. Por meio da invenção de realidades homogêneas, apaga-se a multiplicidade de etnias e povos, costumes e línguas. Enquanto processo universalizante, a colonialidade é lançada ao mundo com o intuito de “civilizá-lo” habitando conceitos como ciência, democracia, liberdade e capitalismo (Rocha, 2023), da mesma forma que se emaranha pelas formas de ser e estar no mundo, de biografar-se. Naturaliza-se, assim, as hierarquias sociais, raciais, culturais e epistêmicas.

Se não há a tentativa de apaziguar as rupturas, o mesmo não se pode dizer da possibilidade de costura de novos laços, sem ilusões de “democracia raciais”, mas assumindo as lutas. Pois, o passado define as aberturas para o futuro. Por esse motivo, a instalação de *Bastidores* no espaço expositivo nos remete a potencialidades, já que, para uma mulher ocupar

o espaço público se configura como ação política, no caso de uma mulher negra isso significa mover as estruturas de subalternização. Assim, o diálogo que a artista nos arrasta a tecer juntos entre arte e educação são espaços de (des)aprendizagens.

A arte escapa dos museus e invade a vida, a memória colonial com sua única história é desafiada com a multiplicidade de corpos, fios e tramas. Trata-se do *studium* que costuramos sobre Bastidores (1997). Resta-nos agora mergulhar na urdidura do que chamamos de *Punctum*, isto é, o que instiga na imagem, o que fere o apreciador: os bordados enquanto suturas implicam corpos que transportam feridas históricas, costurar corte que jorram dores, tecelãs da existência. As multiplicidades não param, portanto, de transformar-se. Seus fios múltiplos se definem pelas possibilidades capazes de evocar.

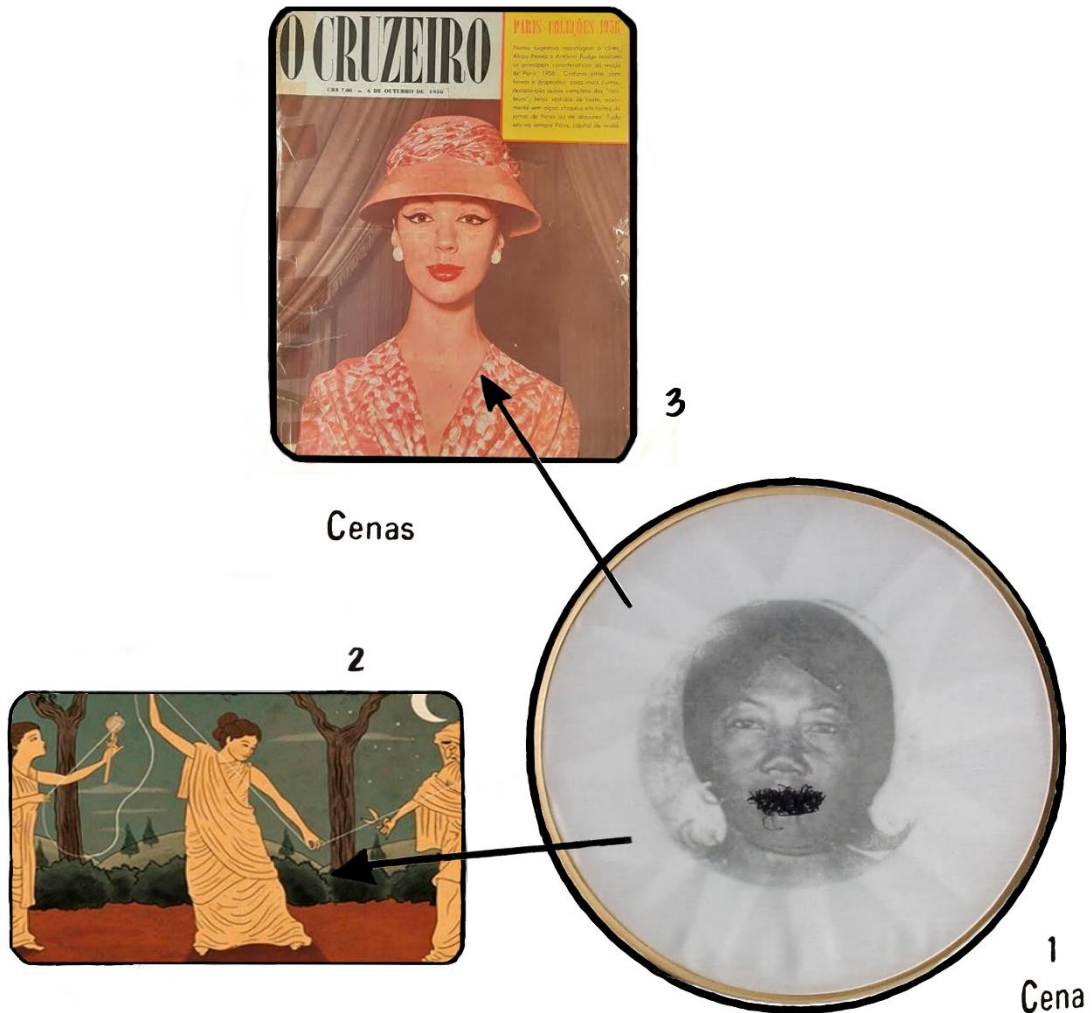
Punctum

Em Bastidores (1997), o fio que tece a vida é o mesmo que ata o corpo na teia do sofrimento: quantas tramas de sofrimento, luta e luto revestem a pele negra dessas seis figuras femininas? Ao mesmo tempo, quais fios resistentes de liberdade podem ser tecidos no entrecruzamento do tear, tornando-se trama coletiva que abriga o corpo e acolhe a vida, numa complexa malha de linhas cruzadas. Nas palavras de Freire (2014, p. 568), deparo-me com “Linhas multicoloridas gestam minúsculas letras esculpidas em meu ser. Vasculho minhas lembranças e, na memória corporal, decifro a dor, encontro a raiz da violência, observo o medo, destilo a alegria, enfeito a doçura, mergulho na paz e conheço a liberdade”. Entre os fios soltos e emaranhados da trama de Bastidores (1997), buscarei entrelaçar o *punctum* com o ideal de feminilidade (C3)¹⁵. Além disso, ensinando-me a tecer a experiência do pensamento, tomaremos a ideia que chamamos de tecelã (C2)¹⁶ e texto-existência, na busca de tecer com palavras os fios que me pungem através da obra de Rosana Paulino.

¹⁵ Imagem capa da revista O Cruzeiro, edição de 6 de outubro de 1956.

¹⁶ “Um fio de ouro”, óleo sobre tela de John M. Strudwick, 1885. Representa as Tecelãs do Destino, as Moiras ou Parcas. Imagem disponível em: [Um fio de ouro - Graecia Antiqua \(greciantiga.org\)](http://www.greciantiga.org).

Figura 9 – Compreensão de cenas – Punctum



Fonte: Adaptação de imagens produzida pela autora.

As mulheres de Bastidores nos dão pistas acerca do ideal de feminilidade que perpassa nossa história, seus dilemas e verdades convencionadas: seus cabelos estão contidos, em sua maioria alisados segundo critério de beleza ditado por uma normatividade eurocêntrica; suas vestimentas estão polidas e aparentam estar bem arrumadas, embora possamos vislumbrar um número de série em suas roupas; poucos adornos e poucos sorrisos. Em que contextos tais fotografias foram produzidas?

As fotos dessas mulheres negras em Bastidores contrastam com a maioria das representações da revista *O Cruzeiro*, e sua busca pelo ideal de beleza e feminilidade. A revista, fundada em 1928, ocupava lugar hegemônico ao reportar-se aos setores da classe média e alta brasileira. Grande parte de seu público leitor era constituído por mulheres e veiculavam colunas e reportagens acerca do “universo feminino”, moda e beleza, a vida doméstica e privada,

“discursos estreitamente ligados à maternidade, ao casamento e à dedicação ao lar” (Ferreira; Campos, 2023, p. 177). Em meio a transgressão e o conservadorismo, os padrões estéticos se impõem no pêndulo entre a mulher sensual e a mulher-esposa-mãe (Francischett, 2007).

Embora os padrões de beleza variem nas configurações sócio-históricas, uma norma se constitui: mulheres magras ou mulheres sensuais, pequenas ou de corpos volumosos, cabelos lisos, olhos realçados por cílios postiços e maquiagem. Por outro lado, os mecanismos que constroem os estereótipos da mulher negra legitimam a representação destas enquanto detentoras do símbolo sensual, pautada em uma concepção de nação brasileira miscigenada, corpos e lugares pré-determinados por estigmas (Ferreira; Campos, 2023). Através da leitura da obra *Bastidores*, cujas nuances entrelaçamos aqui, desvelamos o processo que envolve a invisibilidade das mulheres, os contornos do racismo e machismo, e as forças sociais que incidem sobre elas. *Bastidores* (1997) recupera a trajetória dessas mulheres cuja historicidade demarca as relações entre gênero, classe e raça.

Assim, o bordado, a costura e o ato de tecer presentes em *Bastidores* força-nos a ver o invisível e a ouvir as vozes do silêncio. Para não só resistir às amarras hegemônicas como também costurar novas possibilidades de estéticas existenciais. Trata-se de compor movimentos nas tessituras existenciais ao tecer palavras com fios, construir tramas que se entrecruzam sem saber onde se começa e termina numa complexa rede de relações possíveis consigo mesmo e com o outro.

Estes fios se entrelaçam entre si, embaraçam-se continuamente, formam diferentes elementos que compõem o mundo naquilo que foi, é e será em sua teia-vida. Abrindo espaço para novas configurações para além de modos de vida já sacramentados. É da tecelã que se emana o movimento de criação, no traçar dos fios que tecem a realidade.

Supõe-se que a tecelagem começou a se desenvolver por volta de 5000 anos a.C (Bueno, 2005). Na antiguidade greco-romana a tecelagem, o fio e o bordado aparecem em diferentes momentos e variadas formas. As Tecelãs do Destino, as Moiras ou Parcas, aparecem como fiandeiras: Cloto, Láquesis e Átropos. Através do tear da Roda da Fortuna, eram responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio do destino humano. Ainda na mitologia grega, o fio de Ariadne¹⁷, senhora do labirinto, também nos auxilia nesta trama: seus fios não são retos ou fixos, ao contrário, são fluídos e sintoniza os seres em vibração, é o fio que guia a lugares desconhecidos, leva a territórios inexplorados. O mito de Aracne nos conta a história de uma tecelã que tecia e bordava com perfeição que as próprias ninfas iam admirar seu trabalho. Ao

¹⁷ É graças ao fio de Ariadne que Teseu consegue escapar do labirinto tortuoso construído por Dédalo para aprisionar o Minotauro.

desafiar a divindade Atena, a tecelã ilustra os crimes cometidos pelos deuses. Como consequência é transformada em aranha para continuar a tecer seus fios em silêncio (Bulfinch, 2002).

Em sua materialidade, a trama é torcida e em seguida batida, cruzando com vários fios da urdidura. A tecelagem tece com os fios um corpo.

A arte têxtil africana é tão diversificada quanto seus grupos étnicos. Geralmente produzidos com lã de carneiro, algodão e seda, a tecelagem africana é aplicada nas roupas usadas em cerimônias, e possuem significados precisos. Trata-se de códigos de leitura para quem olha, pois as tramas disformes, os padrões e as cores estão associados a riquezas e posses de quem as usa. O ato de tecer e bordar escapa para além de seu uso ordinário e utilitário de vestir o corpo. Ao contrário, a trama reveste o corpo como uma segunda pele. Se tece o tecido do mesmo modo que tecemos a vida, com suas idas, vindas e voltas. Borda-se a própria existência (O Menelick, 2012).

Lá onde os fios se cruzam, se enrolam e desenrolam, as ficções dos bordados da obra *Bastidores* (1997) engendram significações múltiplas, sem incorrer no erro de compreendê-la imóvel, instrumental ou mecanicista. O jogo de metáforas que aqui fazemos a respeito da trama, da costura, do bordado e da urdidura não atravessam somente a linguagem, mas a própria vida no entrecruzamento do indivíduo social e seu mundo. São fios comuns que traçam sempre uma interação, indicam também criação de movimentos inesperados. Nos conduzem por curvas onde não encontramos uma única narrativa, tampouco a narrativa de um eu apartado e igual a si mesmo essencialmente. São fios narrativos de escrita de si, pois evocam lugares-comuns, o si constituído de alteridades. Tal como nos anuncia Telles (2011), são fios que nos sujeitam a modificações, incorporações e remendos. Jamais fixo em que se cria incontáveis bricolagens.

Nas próximas linhas iremos tratar dos entremeios entre as duas obras, a pesquisa (auto)biográfica e a educação. Em suas dessemelhanças e entrelaçamentos a arte cumpre sua função ética: dar corpo ao que a vida anuncia e encarnar a pulsação de tais mundos por vir. Transborda fronteiras. Em seus movimentos reflexivos sobre experiências formadoras, as obras-narrativas residem no enfrentamento do desafio dos sentidos e sabores de uma vida que insiste em preservar.

CAPÍTULO III - ATELIÊ DE SI E DO MUNDO

Neste capítulo, nosso itinerário percorre os entremeios entre o real e a ficção, entre a pesquisa (auto)biográfica e a educação, entrelaçando aproximações das duas artistas em nossa exposição. “Ateliê de si e do mundo”, pois o ateliê é designado como o local no qual artesãos trabalham em conjunto, onde se pode experimentar, manipular e produzir arte. Tal como em um ateliê, as narrativas reconstróem a compreensão de mundo, o modo como se vê o passado, mas também, a maneira que se percebe o presente, avaliam as experiências vividas e lhes dão sentido. A arte e a ficção são um corpo vivo.

A arte é entendida como parte inerente do mundo, e não uma confabulação longe de nossas vidas. Nos permite ver a realidade de outras maneiras muito além de qualquer formalismo. A tradicional oposição entre o real e a ficção - na qual há a correlação entre o real e verdadeiro, algo palpável, tangível e factual -, se desmonta a partir do mundo que a arte dá testemunho. Um não anula o outro. Em seu estudo sobre a estética do real, Beccari (2022) aponta para o movimento de o acesso à realidade não se dá pelas coisas-em-si, uma via purificada cujo alcance supostamente revelaria a verdade absoluta. O ponto de chegada, para o autor, é aquilo que vemos e vivenciamos cujo sentido não está referenciado em algo externo, mas no próprio corpo enquanto elemento primordial de nosso estar no mundo. Nessa acepção, a ficção transmuta-se em potência positiva, e não uma negatividade da realidade que supostamente estaria por trás. A imagem, a arte, não se resumem numa dicotomia entre original e cópia, realidade e ficção, pois estas também são efeito de alguém que as vê ao mesmo tempo que produz sentidos, interpretações e compreensões destas.

Dessa forma, as obras de arte abordadas ao longo do trabalho não possuem a pretensão de reproduzir fielmente a realidade, como se esta fosse estável, universal e perene, vista da mesma maneira por todas as épocas e contextos. Assim, “Nada há entre uma coisa e outra que não seja construído, estruturado, formalizado e ritualizado socialmente sob a forma de convenção (que, sendo imaginária, é também real)” (Beccari, 2022, p. 56). Em sua dimensão produtora também de realidade, isto é, a realidade das ficções, a obra de arte nos auxilia nesta complexa concepção de “realidade” que não se opõe necessariamente à ficção. As imagens integram a realidade, por vezes a justificam, e através delas podem compreender o mundo e nos situarmos nele. Trata-se, pois, de novas formas de “estar no mundo” impulsionadas pela arte atenta à abertura de novas possibilidades e da experiência de quem as vivencia.

Com tal paradigma estético, buscamos compreender que nossa relação com o mundo e com a realidade não apenas produz imagens diversas, mas é a partir delas que se constitui como experiência. Tal como as imagens, a narrativa - em especial a narrativa (auto)biográfica -, nos permite dar forma a experiência vivenciada, dar-lhe sentido, compreendê-la. Processo este que

constitui a força (trans)formadora da narrativa, a capacidade de compreender e transmutar a si mesmo e as determinações de sua existência (Delory-Momberger, 2011).

Em suma, as ficções revelam novas formas de olhar para este mundo. E porque indiferente a pretenciosa oposição binária entre verdade e mentira, se realiza em seu caráter estético da expressão. Preenhe de virtuais possibilidades, mundo que se faz incompleto, as obras de arte não são somente superfícies aparentes, mas carregam também tudo aquilo que não vemos, “[...] de modo que sua profundidade reside em tudo o que ela teria ainda a nos revelar” (Beccari, 2022, p. 36). A obra de arte, portanto, afirma a realidade absurda da vida, seu acaso e suas expressões. Como materialidade portadora de múltiplos sentidos e narrativas, a ficção não nega o real, ao contrário, é uma das formas de apreendê-lo.

Ver o mundo, senti-lo e vivê-lo implica em expressá-lo, traduzi-lo e narrá-lo. Esta concepção não trata o mundo-em-si, mas nossa própria relação com a realidade. É nesse sentido que Paul Ricoeur (1994), a partir da hermenêutica narrativa, entende o compreender a si compreendendo o mundo. Nas palavras de Beccari (2022, p. 64) “[...] trata-se de tornar visível e enaltecer a abundância de nossas significações imaginárias”. Ocorre que esta relação de mediação, tradução e interpretação é tarefa da educação e da formação. Pautada sob o viés estético e hermenêutico, é em nossa relação criativa com o mundo que conhecemos nossos afetos e percepções, forjamos sentidos para a experiência vivida, para nós mesmo e para o mundo. Aliados a compreensão hermenêutica ricoeuriana, enfatizamos o processo mesmo de criação de sentidos, em direção ao mundo que as criações abrem diante cada olhar e cada leitura. Assim, a ficção forja e alarga nossos modos de existir. A existência, de acordo com Ricoeur (1994) só pode constituir-se narrativamente. Nos termos de Delory-Momberger (2011, p. 341) “[...] não fazemos a narrativa de nossa vida porque temos uma história; pelo contrário, temos uma história porque fazemos a narrativa de nossa vida”. Um novo mundo se abre a cada leitura, adiciona algo aquilo que traduz e, portanto, difere daquilo sobre o qual fala no processo de devir outro de si mesmo. Não somente o texto, a imagem e a narrativa se localizam e fazem referência ao mundo - pois também não são extras sociais -, mas também o mundo se constitui a partir de suas possibilidades e proposições.

Nesse sentido, a realidade é composta por entremeados fios, que ora se distanciam, ora se afastam formando múltiplas possibilidades de expressão, que ao se efetuarem, realizam o mundo. A realidade também é antropofágica ao absorver a vida, todos os elementos que compõem o mundo e suas potências singulares. “O mundo é visto, narrado e vivido à medida que as coisas que nos cercam se coordenam, se conectam, se compõem” (Beccari, 2022, p. 14). Em suma, o que está em jogo na experiência é menos a coisa representada que as possibilidades

por ela engendradas, “na realização de olhares que, mediante o real, se fazem ver” (Beccari, 2022, p. 8). As imagens vistas também nos mostram quem as vê, num jogo de relações possíveis entre posições de onde se olha e outras possibilidades desse olhar. Pois nenhum olhar corresponde fielmente ao que é visto. “Nem mesmo um espelho nos devolve uma cópia do real, mas sempre um novo ângulo, a ampliação de um mundo no qual o nosso olhar já se encontra inteiramente implicado” (Beccari, 2020, p. 9). E por essa razão a potência de criação do novo é também real e o expressa - mesmo que a título de ficção.

A realidade e a ficção assim entendidas retiram do fazer artístico qualquer pretensão com as verdades inquestionáveis. Ao passo que imagens de mundo são construídas, postas em movimento e adquirem realidade quando em contato com outras possibilidades de interpretação. É nesse sentido que este estudo está entre texto-imagens-sentidos-(auto)biografia-educação-formação. Pois o cotidiano estético e suas imprecisas fronteiras possibilitam e orientam nossos modos de estar, ver e lidar com o mundo, que tornar a realidade visível e interpretável. Um alerta ao leitor: esse caminho não oferece bússolas ou medidas cartográficas fixas e incapazes de transgressão, mas impõe uma tarefa de ver o mundo através de algumas coordenadas, inclinações e possibilidades, um olhar sem restrições liberto de ancoragens abissais.

As obras de arte adquirem relevância estética em seu sentido amplo: “do grego *aisthesis* ou *aestesis*, estética significa a capacidade de sentir o mundo, compreendê-lo pelos sentidos, como exercício das sensações” (Beccari, 2022, p. 58). Assim, o entrelace entre as obras de arte de Adriana Varejão e Rosana Paulino não trata dos elementos formais, mas antes da obra de arte enquanto expressão do real e narrativa (auto)biográfica. É um movimento que nos permite desvelar nossos modos de constituir diante a temporalidade, a formação e a subjetividade.

Eis o ato criador da narrativa: ao propor mundos possíveis, as ficções intensificam nossa relação com o mundo. Enquanto coisa construída, a experiência estética nos move, nos toca, retém e traduz a realidade em diferentes modos. Interessa-nos, em particular, o vínculo entre a ficção e as formas que orientam nosso olhar, sentir e existir. Em suas aproximações e dessemelhanças, elegemos dois aspectos para tratar das obras apresentadas em nossa exposição, a saber: o corpo e a decolonidade.

Corpo-antropofágico, corpo-bordado, corpo-decolonial

Tudo começa pelo corpo. Evocamos, aqui, a dimensão biográfica do corpo, isto é, nosso ser-no-mundo: é o corpo presente na relação consigo mesmo, suas relações com os outros e com o mundo. O corpo, tal como aparece nas narrativas de formação construídas por nossas

leituras das obras de arte, ocupa lugares sob diferentes aspectos. Buscamos, então, colocar em evidência os sentidos impressos no corpo: “[...] como ponto de apoio fundamento e recurso de um processo de transformação do ser encarnado” (Josso, 2012, p. 21). A dimensão corporal oferece potencialidade autopoieticas de nosso ser e estar no mundo.

Acompanhado por ontologias dualistas, do ideal platônico ao cristianismo, historicamente o corpo foi entendido a partir da cisão nítida entre a mente e corpo, razão e emoção, cultura e natureza, universal e particular. Reduzido à realidade inferior em detrimento da razão, o corpo é percebido enquanto sua sede. Uma verdadeira batalha contra o corpo cujo conflito se dá entre a razão e as paixões (Federici, 2017). A dualidade persiste ainda no pensamento cartesiano e, portanto, nas fundações das ciências modernas como corpo máquina, funcional e previsível, parênteses do ser que o encarna, pois a essência do ser humano reside, em primeiro lugar, no *cogito*. Neste aspecto, Descartes foi representante de sua época ao consagrar o corpo enquanto máquina, puramente uma coleção de membros ou engrenagens. Objeto de investigações anatômicas¹⁸, despojado de valor próprio e considerado realidade separada da alma, este corpo é desencarnado e profanado. “O corpo é concebido como matéria bruta, completamente divorciada de qualquer racionalidade: não sabe, não deseja, não sente” (Federici, 2017, p. 251). Não se trata de renunciar o corpo como na concepção judaico-cristã, mas de entendê-lo, conceituá-lo e, por fim controlá-lo: “[...] calcula, classifica, faz distinções e degrada o corpo só para racionalizar suas faculdades” (Federici, 2017, p. 252). O eu possui um corpo, mas apenas como receptáculo de pensamentos e consciência.

Em suma, na dualidade cultura e natureza, o corpo ocupa o estatuto desta última, enquanto corpo desencarnado e desumanizado. Seja tomado como instrumento da alma ou como objeto estrito da ciência moderna, o corpo se vê submetido, controlado e disciplinado. Embora conscientes de que a mudança de paradigma não se concretize por escolhas lógicas, trataremos o corpo sob outra perspectiva ao questionar a construção de categorias inscritas numa historicidade e numa cultura.

Ambas as obras de arte, sob nossa compreensão, tratam do corpo. Em *Figura de convite III* (Varejão, 2005), o corpo é posto em questão a partir do movimento antropofágico, em meio a fragmentos humanos. O corpo é aberto e se desdobra em várias outras superfícies. Não por acaso a pele figura de cortesia se encontra traçada por tatuagens. A pele não se constitui, nesse sentido, um invólucro que unifica o corpo ao lhe conferir uma identidade específica. Ao não se

¹⁸ O teatro anatômico do século XVI caracterizou como inovação no estudo da anatomia. Tratava-se da dissecação do corpo como uma cerimônia pública, sujeito a normas similares às funções teatrais: o cuidado com a produção, a entrada mediante pagamento, a divisão em fases (Federici, 2017).

restringir ao organismo ou a uma forma, é marcado por conexões entre as potências da invenção de modos de vida. Não se trata de um corpo dado, mas um corpo produzido nas diversas experimentações. Extrapola o termo pessoal, pois trata-se das ressonâncias dos encontros.

A literatura antropológica acerca dos povos indígenas da América do Sul indica o corpo inscrito, dentre outros registros, na arte: “superfície para a criação de uma obra fugaz, que enxerta arte no corpo” (Lima, 2002, p. 9). Corpo em fabricação, constituído em espaços e tempos singulares, sob maneiras diversas de agir, sentir e pensar. Antes de mais nada, trata-se do potencial transfigurador da relação com a alteridade: “é possível um homem transformar-se em onça ou arara na medida em que é possível vestir uma outra pele” (Lima, 2002, p. 13). São linhas que traçam relações de identidade entre a diferença, pois pensar sobre si é sair de si e ver-se sob outros ângulos.

O corpo-antropofágico, pulsante por definição, não se define por oposição à alma e mente, nem representa o visível frente a uma parte invisível, não está separado uns dos outros e do mundo. Permite-nos afirmar a produção recíproca do corpo e do mundo. O corpo assim definido é constituído por suas relações com outros corpos dependentes também de outras relações imanentes. A construção do corpo é fundamentalmente um trabalho social, este corpo é o aspecto singularizador, e não a alma (Kasper, 2009). Vemos emergir tal abertura para a alteridade como um processo de subjetivação. Potência de afetar e ser afetado¹⁹. Tais processos implicam, necessariamente, em uma abertura para o outro - seja ele um sujeito ou uma obra de arte. É um corpo coletivo, portanto, e não corpo individualizado. Não há reconciliação possível, pois está em processo de contágio e contaminação, capturado pela imprevisibilidade da vida.

Em *Bastidores* (1997), nos defrontamos com o corpo-bordado, traçado por linhas que silenciam o corpo da mulher preta. Embora com bocas, gargantas e olhos costurados, tal bordado não implica necessariamente em cegueira de pensamento. Ao contrário, dá voz ao silêncio do mundo e do pensamento dando sentido ao corpo machucado e moído pelos nós fortes do fio de sutura. Apesar de aparentar ser impronunciável, o silêncio destas mulheres expressa a excepcionalidade da realidade e não impede que novos sentidos sejam fabricados. O resultado são cinco figuras sufocadas que não cessam de pronunciar o inaudível. Assim, ao “dar voz” ao silêncio afirma-se a intensidade dos sentidos e interpretações que participam de tudo o que há, despindo de sua suposta naturalidade.

¹⁹ Estamos guiados pelo questionamento de Espinosa: “o que pode o corpo?”. Embora fuja ao nosso escopo um estudo aprofundado do filósofo, cabe mencionar que o que define um corpo é sua relação e os limites de ser afetado.

O que se avulta, todavia, é que as fotografias de *Bastidores* (1997) são retratos de mulheres e nos fazem questionar quem são. Embora não tenhamos como responder esse questionamento, ele nos impulsiona a pensar o porquê seus corpos nos chocam. Trajadas de acordo com o decoro e os cabelos estejam em sua maioria contidos, o tecido parece desnudá-las revelando as marcas de poder. Sinédoque é a figura de linguagem que toma a parte pelo todo: da mesma forma, seus corpos não estão por inteiro nas imagens, mas, ainda que sob o estatuto do anonimato que lhe é projetado, seus corpos estão presentes.

Na imprecisão das fronteiras, a intensidade entre ambas as obras engendra novos modos de existir. Ao se recusar a aludir a um ponto de vista estável e universal, multiplicam-se os pontos de vista que invadem o plano da imagem. E por essa razão, por não se proporem a mimetizar as coordenadas, possuem a capacidade de articular a pluralidade que lhes compõem, transformando sua própria vida em ficção e com isso tornando-a mais real.

Na mesma via, o corpo-decolonial²⁰ denuncia a invisibilidade e silenciamento de povos, saberes e histórias subjugadas pelas hierarquias coloniais. O corpo-decolonial encontra suas raízes na insurgência que resiste e questiona os padrões coloniais de ser, de saber e de poder. É a partir do corpo-decolonial, conjugado com o corpo-antropofágico e o corpo-bordado, que olhamos o mundo outro que as obras dão a ver, que sentimos este outro que nos atravessa, rasura nossas certezas e fervilha nossa imaginação.

Assim, a decolonialidade refere-se ao enfrentamento da lógica colonial e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos ao questionar as narrativas ditas universais. Quijano (2010) compreende a colonialidade como prática de poder ainda atual, mesmo após processos de independência e descolonização. Isso porque a colonialidade ultrapassa o colonialismo: “a colonização pode ter findado em muitos países, mas que a colonialidade permanece ativa na forma capitalista em que o mundo é organizado” (Simão; Sampaio, 2018, p 67). Assim, a colonização do Brasil de modo específico e da América Latina de modo geral constituiu um processo violento de conquista territorial, econômica e cultural cujas marcas do genocídio indígena e do tráfico de pessoas escravizadas ainda persistem. Para além do ato de explorar os territórios, a colonialidade é atrelada a um processo cultural cujos efeitos recaem na própria constituição dos corpos, nos modos de agir e estar no mundo (Simão; Sampaio, 2018), envolve as formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam (Hollanda, 2020).

²⁰ A escolha do termo “decolonial” e não “pós-colonial” é balizada pela compreensão de que a história não é linear, cujo início e fim respondem sempre às causas e efeitos. Não há, nesse sentido, um “pós” uma vez que o regime colonial ainda reverbera em nossos corpos.

Ao tratar do corpo-antropofágico e do corpo-bordado, as obras de Adriana Varejão e Rosana Paulino ganham outros contornos e outras estéticas que rompem com as continuidades que pretendem padronizar o diferente, o diverso e aqueles que fogem à regra. Refere-se à produção de deslocamentos, da produção de si, de reinventar-se. É também aprendizagem diante a abertura de mundos outros cujas novas possibilidades implicam em fugir de automatismos. Diante as obras e aquilo que elas suscitam, encontramos experimentações que fazem do corpo uma potência que não se reduz ao conjunto de funções de um organismo. O contorno destes corpos não é, portanto, definitivo, não se fixa a não ser momentaneamente. São “Corpos gerados na produção de outras lógicas, outros modos de sentir, agir, pensar” (Ávila; Ferla, 2017, p. 207). Nesses modos de agir, de sentir, pensar convergem com aquilo que Josso (2012), em *O Corpo Biográfico*, percebe como a passagem de um EU que possui um corpo para a descoberta do EU-corpo, isto é, o sujeito encarnado.

Em suma, o transbordamento da esfera da arte para o cotidiano e a vida engendra o estatuto estético das imagens, isto é, neste encontro estão indissociáveis nossa relação afetiva com o mundo que se abre a outras compreensões das coisas e de nós mesmos. Ora, este texto realiza-se no corpo: a escrita e o ato de escrever são efeitos do trabalho precedente que colocou o corpo em texto. Firmando-se no corpo, escrevendo-se sobre a carne.

Esbarramos no aspecto formativo da pesquisa aliada à arte, cuja ressonâncias me impulsiona ao encontro de conhecimentos, matrizes e epistemes pouco conhecidas no espaço escolar, embora presentes no cotidiano (já que não é possível uma esfera estética sem ligação alguma com a realidade, com a vida que a engendra). Necessário, portanto, narrar a importância de uma educação e formação aliada aos processos auto(hetero)biográficos na formação docente. Se assumirmos, em consonância com Freire (2007), que a educação é uma forma de intervenção no mundo que implica algo além do esforço de reprodução e instrução de conteúdos, fica evidente ao leitor que sob essa perspectiva a educação-formação é polissêmica, um convite e um desafio. Como aponta Miranda (2020, p. 18) “é necessário buscar brechas e trabalhar nas fronteiras”. Com essas colocações repensamos as perspectivas educacionais que se reafirmam como algo fixo e imutável, e abarcamos o encontro da complexidade espaço-tempo das encruzilhadas experienciais que forjam nossos corpos.

O corpo encarnado é lugar e emergência do sensível e da ficção de si. Trata-se, pois, do conhecimento corporizado que se oferece na relação com a experiência (Bois; Rugira, 2006). Algumas considerações são necessárias a respeito dessa proposição. Em primeiro lugar, as obras de arte de Adriana Varejão e Rosana Paulino apontam para a construção de narrativas que engendram escritas de si, por vezes autoficções, cuja potência reside na ficcionalização da

vida. Isto é, “como forma de autoconstituição e como ferramenta para sobreviver a conjunção de fatos que estruturam nossa existência” (Tomé, 2021, p. 11). Trata-se do ato criativo de inventar a si mediante a construção de narrativas.

Devemos nos questionar o que define o empenho biográfico e se não seria contraditório aliar duas formas de narrativa - a ficção e autobiografia. Arfuch (2010) em seu breve estudo acerca da genealogia dos gêneros autobiográficos “canônicos” assinala sua obsessão pelo pacto de autenticidade, certificado e exatos dos acontecimentos vividos, a construção de um suposto personagem real que deveria testemunhar em todos os lugares a existência do eu. No entanto, as escritas de si de Paulino e Varejão nos vão entre realidade e ficção (esta contraposição nos é inútil, dada a impossibilidade constitutiva de toda réplica fiel do curso da vida). Dialogamos com outras maneiras de narrar cujo valor está nessa tentativa sempre inconclusa de ficcionar-se:

Não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo - a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes -, mas precisamente as estratégias - ficcionais - de autorrepresentação o que importa. Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de outro eu (Arfuch, 2010, p. 73).

Assim, as escritas de si que nos referimos tomam a posição de questionar a própria concepção de identidade. Isso porque está em jogo a relação com o outro e consigo mesmo. Há no “si” multidões que implica tanto na construção de si mesmo como outro, quanto em uma leitura transversal das narrativas de si que se transmutam em coletivo. Heráclito já compreendia há muito tempo, que o mundo e a si mesmo se transformam em sucessões infinitas de autodiferenciação (Beccari, 2022).

O trabalho sobre essa subjetividade singular e plural torna-se uma prioridade para a formação. Confrontado com saberes construídos a partir de nossa leitura das obras, o paradigma do singular-plural (Josso, 2016) evidencia seu caráter formativo, invenção de si, individual e coletivamente. Nas palavras de Josso (2006, p. 12), uma práxis biográfica (trans)formadora (Josso, 2006). O que está em jogo é a formação na construção do si-mesmo em devir, processo criador autopoiético.

Enquanto expressões de vida, os fios de Rosana Paulino e a antropofagia de Adriana Varejão compõem um complexo processo de narração e biografização²¹. E, em virtude desse narrar a si e ao outro, (re)constrói-se experiências, aprende sua própria história. É, portanto,

²¹ Na hermenêutica da narrativa (auto)biográfica, a biografização é entendida por Delory-Momberger (2011) como processo que exige a intencionalidade de narrar a si nos vãos do individual e do social. Uma reflexividade que opera na alteridade, como afirma Abrahão (2023, p. 2), “sempre pronta a novas significações e recomposições da narratividade”.

processo formador, tal como Josso (2016) o entende. Por outro lado, constituinte do processo narrativo, há outro, ouvinte, leitor ou pesquisador, que diante a biografização também se transforma. Assim, “mediante o processo de heterobiografização o pesquisador-formador (e também o leitor) tecerá as próprias narrativas, nem que seja mentalmente, fruto das compreensões da escuta atenta e do lido frente a referenciais que lhe são próprios” (Abrahão, 2023, p. 5). As narrativas, em dupla via, nos desloca frente uma (des)aprendizagem dos esquecimentos, da história de nós mesmo e do outro deliberadamente esquecida e daquilo que se pretende recuperar: trata-se de processos formativos da configuração narrativa que chamamos de heterobiografização (Delory-Momberger, 2008; Abrahão, 2023). O contágio do outro, do mundo que nos rodeia e as histórias que ele engendra em nós mesmos.

Construímos aqui, em nosso exercício de fabulação, uma exposição de poéticas visuais traduzidas num *espaço-tempo* narrativo. Espaços e tempos traduzidos menos em aspectos puramente geográficos ou cronológicos e mais como elementos narrativos desenhados nas cenas e contextos das narrativas. *Espaço-tempo* múltiplos de enunciação e de construção de si. Os *espaços-tempos* vivenciados como formação, alicerçados pelas obras de arte enveredamos, sobretudo, pelo desaprender esquecimento enquanto parte da formação, na construção de processos “autoheterobiografizantes”. Deste ponto de vista, a pesquisadora-formadora Maria Helena Abrahão (2023), por meio do Seminário de Pesquisa-Formação orientado para a formação do docente, foco de seus estudos e atuação, entende as narrativas auto(hetero)biográficas como processo ativo no circuito narrativo. Isto é, *espaços-tempos* vivenciados como formação, alicerçados pelas obras de arte enveredamos, sobretudo, pelo desaprender esquecimento enquanto parte da formação, na construção de processos “autoheterobiografizantes” que retomam a multiplicidade de histórias. Nos termos de Abrahão (2023), as narrativas auto(hetero)biográficas são aquelas que, no contágio com o outro, são reconfiguradas em novas e outras múltiplas possibilidades interpretativas de acordo com os *espaços-tempos* vividos. Na hermenêutica narrativa, as poéticas visuais de Adriana Varejão e Rosana Paulino bordam novos sentidos e multiplicidade de modos de contar. A teia narrativa construída conjuntamente na exposição de poéticas visuais busca vias de acesso à potência da criação-formação de nós mesmos. Entrelaçada aos contornos e códigos socioculturais, a trama narrativa configura distintos personagens em seus *espaços-tempos*. Nesse sentido, o corpo-narrativo-coletivo não obedece a uma lógica linear e sequencial, já que a natureza de seus *espaços-tempos* se explicita em pensar o passado com os olhos do presente, o porvir do futuro e a produção de mundos potenciais.

Em suma, ao falar das obras de arte como narrativas (auto)biográficas em educação não nos remetemos a uma ordem e disposição de acontecimentos, sejam eles históricos ou não, como mimese daquilo que constitui o curso de uma vida, seus personagens e tensões. Ao contrário, nos referimos, por excelência, à forma de estruturação da vida. Em *Figura de Convite III* (Varejão, 2005), nos defrontamos com hetero retratos: constituição de si em constante mutação. Em *Bastidores* (Paulino, 1997) a escrita de si parte do coletivo que preserva a memória: a costura une, de maneira frágil e provisória, uma sociedade cindida cujo único puxão pode tudo desabar. Esses fragmentos nos contam sobre a formação de si, do outro, do mundo, sobre o corpo feminino como território devastado, sobre a história não dos notáveis, mas dos subjugados que pretendem tomar suas vidas nas próprias mãos.

Assim, o que fazemos ao longo deste texto, não é senão colocar em movimento os sentidos possíveis das obras escolhidas. E, como texto-obra que se realiza no corpo, não almeja mais que o deambular do leitor: compreensão sensível das mediações do humano e do mundo, das potências e intensidade deste fluxo. O ponto de partida e o limite último são o processo formativo e a estética da experiência.

Dessa forma, entre nosso itinerário de formação e o mundo, “circulam as obras humanas [artísticas ou não] como mediação estética, intensificação da vida, trânsito de experiências” (Almeida, 2015, p. 7). Experimentamos o mundo esteticamente: embora possamos olhar para as obras - obras de arte, obras de pensamento, enfim, resultado de trabalho de transformação - somos sobretudo vistos por elas na medida em que nos dizem o que estamos nos tornando. Toda obra é uma sentença de mundo com o qual dialogamos, com o qual compreendemos a nós mesmos diante da obra e do mundo engendrado por ela (Beccari, 2022; Almeida, 2015).

Se assumirmos, em conjunto com a tese defendida por Almeida (2015), que o humano se dá a conhecer por suas obras é porque estas mediam o estar no mundo. Mediação, de acordo com o autor, entre o humano e o mundo para além de definir e conceituar o mundo, “as obras habitam, moldam, ornar, contaminam, destilam, transformam, reformam, deformam, destroem e reconstróem imaginariamente o mundo” (Almeida, 2015, p. 135). Mediação entre o humano e seus pares: as obras aproximam ou afastam, constroem o sentido coletivo de comum. E, por fim, mediação do humano e si mesmo: defronte nossas obras, nos deparamos conosco mesmo e, sobretudo, o ato criativo de ficcionar a si.

A obra engendra processos de transformação. A própria obra não se encerra em sua materialidade “coisa”. Enquanto transformação, o fluxo de uma obra acabada não se encerra pois permanece como potencialidade e abertura a novas leituras, tão diversas quanto múltiplas apropriações e recriações. Para além do caráter instrumental, de materialização de estilos, a

obra é transcriativa (Almeida, 2015): projeta, fabula, cria estilos de vida. Daí o papel mediador também do leitor e receptor das obras, pois refletir e interagir, compreender e traduzir são atos criativos, uma forma de transformação.

Por fim, a arte como mediação, transformação e criação a desloca para o âmbito da vida. Manifesta-se na estetização da experiência, deslocamento da arte das obras para uma arte de viver o acaso do mundo. Numa leitura notoriamente nietzschiana, Almeida (2015, p. 37-138) emenda:

E por mais dolorosa que seja a experiência com o real, sua transcrição em arte pode provisionar prazer, injetar mais intensidade à alegria de viver, como uma aprovação adicional da vida aprovada. Nesse sentido, a arte não está apenas nos objetos, mas na própria vida, que é fruto do acaso da existência (artifício da natureza) e do acaso de nossas escolhas (artifício humano).

Trata-se da afirmação da vida como obra de arte, de uma estética que dê conta das maneiras de viver. Mecanismo de subjetivação, uma estética da existência que se inscreve no sentido que damos à nossa história, aos acontecimentos.

Larrosa (2002) (2014) nos presenteia com a dificuldade de compreender as questões em torno da experiência e o sujeito da experiência. Começa por compreendê-la como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. A cada dia nos passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (Larrosa (2002, p. 21). Sendo o que nos afeta - definição ampla - não podemos prever quando e onde irá acontecer. Não é controlável, mas pode-se estar disponível e aberto a ela. No entanto, estamos soterrados de informações, de conhecimento, de opiniões a todo momento, atolados em trabalho, e a experiência é quase a sua antítese. O sujeito da informação, da opinião vai de encontro ao sujeito da experiência, pois este é “algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos (Larrosa, 2002). Este sujeito é definido, portanto, não por sua atividade, mas pela passividade, disponibilidade e receptividade, por sua abertura ao acaso, produto de outra forma de saber, o da experiência. O saber da experiência, frágil e transitório, o (sem) sentido de uma existência atravessada pelo acontecimento, de um corpo encarnado.

Este é o exercício estético e ético da experiência: uma forma de mediar o mundo, dotá-lo de arte. E que permite Larrosa (2014, p. 10), dizer dela tão poeticamente:

A experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta. A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos. Em algumas ocasiões, esses cantos de experiência são cantos de protesto, de

rebeldia, cantos de guerra ou de luta contra as formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade. Outras vezes são cantos de dor, de lamento, cantos que expressam a queixa de uma vida subjugada, violentada, de uma potência de vida enjaulada, de uma possibilidade presa ou acorrentada. Outras são cantos elegíacos, fúnebres, cantos de despedida, de ausência ou de perda. E às vezes são cantos épicos, aventureiros, cantos de viajantes e de exploradores, desses que vão sempre mais além do conhecido, mais além do seguro e do garantido, ainda que não saibam muito bem aonde.

Assim, a experiência é conteúdo que forma (Almeida, 2015) e enquanto tal não responde às políticas de objetos e produtos, mas sim ao decurso da formação e mediação, fluxos e intensidades, o modo como nos afeta. Partilham um conhecimento que é da ordem do sensível, a beleza em desnudar a vida. A arte, ao oferecer a pluralidade de compreensões, pode oferecer tal abertura para a experiência, seus fluxos e intensidades.

O que propomos foi pensar os itinerários formativos a partir da estética da experiência. Pois, enquanto mediação, interação, ela perfaz a educação. Do nosso ponto de vista a educação, as narrativas, a vida e as obras são indissociáveis. Não se trata de compartimentar disciplinas, dividir história, filosofia, educação, arte, etc., mas compreender que a formação humana não se dá por redomas e sim nas (des)aprendizagens da experiência. “Portanto, é com a afirmação da potência existencial e o aproveitamento das mais diversas experiências de vida que se constituem os itinerários de formação” (Almeida, 2015, p. 183). A educação não se dá unicamente na instituição escolar, dentro de seus muros e salas, na definição de métodos e conteúdos curriculares, mas também longe das carteiras e do quadro, de maneira aberta, plural, cujos vestígios são a modificação processual daquilo que se compreende de si mesmo e do mundo.

É justamente nessa condição que estaria a contribuição efetiva da arte, a possibilidade de desaprendizagem que nos ensina o caráter ficcional. Pela experiência do sensível que se formam novos modos de viver e compreender o mundo, caminhos de abertura e outros de abandono. Não por descobrir, mas por inventar a si, criar da mesma maneira que um artista cria uma obra (Dias, 2011). A educação e a formação, nesse sentido, estão no processo singular-plural com o qual essas experiências afetam quem passa por elas. Vista pelo olhar da arte, a própria vida é atividade formadora.

IN(CON)CLUSÕES

Ao longo deste percurso e da leitura de minha própria escrita, não raras vezes fui questionada a respeito de inserir-me mais efetivamente no texto - daí o termo “(auto)biografia”. Os limites desta pesquisa são numerosos. Segui a intuição. Não que seja boa condutora. Errei diversas vezes o caminho e não são poucas as páginas, as anotações e os planejamentos descartados. Mas o que ficou e o que desapareceu, o que retrocedi e por onde avancei resultaram de minhas *escolhas* orientadas. Este texto é corpo que me escreve. É construção de mim mesma

como outra. Para o leitor atento este “momento (auto)biográfico” ocorre em todo o texto, quando declaro a escolha do tema, das artistas e suas obras, dos objetivos e aqueles com quem diálogo. Como “ladra de ideias”, cada autor aqui escolhido, cada trecho por mim citados integram, agora, meu corpo, meu pensamento, meu modo de ver e experimentar o mundo.

O objetivo deste estudo foi pautado no caráter formativo da arte, embora não constitua novidade, é algo que requer ser lembrado no âmbito dos estudos sobre a Educação. Pretendemos mostrar alguns aspectos dos processos contínuos da formação a partir da escrita de si e da pesquisa (auto)biográfica enquanto campo que se formula críticas culturais e colocam em questão o corpo, a subjetividade, o singular-plural, a ficção e a invenção de si. Acesso privilegiado ao sensível, imbuídas de condições sócio-históricas, as narrativas de si expandem e produzem conhecimento acerca da educação, da formação, dos modos de ser e de fazer ciência.

O primeiro e o segundo capítulo, “Exposição de poéticas visuais I: Fabulações Antropofágicas em *Figura de Convite III (2005)*” e “Exposição de poéticas visuais II: Bordando fios de Sentidos em *Bastidores (1997)*” respectivamente, trataram de construir a nossas compreensões das obras das artistas Adriana Varejão em *Figura de convite III* e Rosana Paulino em *Bastidores*, a partir da fabulação de uma exposição das poéticas visuais dessas obras. A nossa leitura foi balizada pela construção de cenas (Marinas, 2007) dos *Punctuns* e *Studiuns* (Barthes, 2015) por nós eleitos. Isso não significa a pluralidade de outros modos de olhar, nem mesmo que nosso olhar coincide com as escolhas das próprias artistas. Já no terceiro capítulo, “Ateliê de si e do mundo”, buscamos compreender entre texto-imagens-sentidos-(auto)biografia-educação-formação nas semelhanças e afastamentos das duas obras. Entremeios entre o real e a ficção, entre a pesquisa (auto)biográfica e a educação.

Ao acionar esta bússola estética, tencionamos as produções de mulheres que são capazes de criarem a si mesmas. Essas produções artísticas são compreendidas como um processo de subjetivação. Ao jogarem com resquício de intimidade, da autobiografia, do corpo e o tecido, tais poéticas visuais propõe-se à uma conjunção com as críticas feministas contemporâneas como a dissolução da dicotomia entre o público e o privado, a desconstrução das identidades sexualmente hierarquizadas, assim como pela disputa do passado escravocrata e patriarcal do Brasil.

São poéticas que propõem caminhos diferenciados para a constituição dos corpos e das subjetividades a partir do *viver artista*: a construção de uma existência ética e política; compor, transformar e inspirar a si e ao outro, numa construção coletiva, de formas impensadas, lugares de criação de vida, mesmo que ainda inexplorados. No limite do corpo é preciso inventar caminhos para transpor barreiras. E este ganha fios que ultrapassam nossas primeiras

terminações. Daí a arte, o rabisco, a palavra, a literatura, as cores e os traços, não só como meras extensões e impressões, algo de fora, mas como nosso próprio corpo. Somos nós acontecendo para mais longe do que as construções de cunho biológico poderiam permitir. O corpo se espalha para o mundo e já nem sabemos para onde ele vai, como vai, com quem se encontra e que efeitos leva.

Enquanto laboratório de ideias, o ponto nevrálgico desta pesquisa está em buscar em outras áreas, em especial na arte, o alargamento das fronteiras disciplinares que compõe nossas noções de educação e formação. É preciso reconhecer os saberes não formalizados, sem desprezar a instituição educacional, pois tais saberes “não sabidos” (Delory-Momberger, 2011) também dizem respeito a maneira como investimos nos espaços de aprendizagem, nas relações com outro e seu entorno. Permite, portanto, a elaboração de novas relações entre o saber e a formação, pois não respeito os recortes das diferentes disciplinas, muito menos acompanha os programas que a instituição educacional define de forma racional para todos. Assim, ao acionar a dimensão da pesquisa (auto)biográfica aprofundamos a análise acerca dos processos formativos sob seus diferentes aspectos, tal como definidos ao longo do texto.

Apostamos numa prática analítica que permite explorar os entre vãos da arte, estética, pesquisa (auto)biográfica em educação e formação, permitindo a reapropriação de uma criação transfiguradora, saber-do-corpo (Rolnik, 2018, p. 18), potencial vital e saber de nossa condição de vivente: “a vida de forma sempre experimental, apelando à transformação da sensibilidade e da representação, inventando em cada caso os protocolos necessários que permitem renomear, sentir e perceber o mundo”. Nesse sentido, a narrativa e a biografização é o lugar no qual o indivíduo se forma, em que elabora e experimenta a própria vida.

Embora tal perspectiva realize-se, por princípio, no âmbito de cada existência, isso não significa que ela se dá isoladamente, individualmente. Primeiro porque ela se dá no campo do encontro, nas forças do mundo que o compõe. Segundo porque tal perspectiva alimenta-se da força coletiva que elas promovem, um trabalho de muitos e cada um que não se esgota. A narrativa do outro é, portanto, também escrita de si: um dos lugares no qual experimentamos nossa própria biografização, lugar de deslocamento. As relações existenciais abrangem relações consigo, com a coletividade e com o mundo: o corpo em seus contornos, códigos socioculturais que configuram as cenas e seus personagens, seus lugares e sua distribuição no campo social das hierarquias e representações. É a partir da narrativa que se forma, se constrói e elabora a existência. Trata-se, pois, da formação como estrutura da existência, tanto no que diz respeito aos processos de biografização, quanto no que diz respeito à heterobiografia – “a forma de escrita de si que praticamos quando nos confrontamos com a narrativa de outrem” (Delory-

Momberger, p. 60) – da auto(hetero)biografia (Abrahão, 2023) – processo que opera a partir dos elementos interpretativos e distintos entre quem enuncia e quem o lê reflexivamente.

É justo relembrar que não há algo como o curso natural e linear da existência, pois a maneira como a representamos, como a construímos, tem origem sócio-histórica. Daí, portanto, a especificidade da arte enquanto narrativa de si, do outro e do mundo, sem adotar necessariamente uma forma de relato com início, meio e fim, e nem por isso menos potente. Arte é tão significativa quanto uma longa exposição, na medida em que vislumbra a dimensão autopoética. Trata-se da função ética da arte: dar corpo ao que a vida anuncia. É nesse desafio que mora o sabor de uma vida que insiste em resistir e pulsa mundos por vir.

Referências

- ABRAHÃO, M. H. M. B. Biografização/heterobiografização: elaboração memorialística de uma personagem auto(hetero)biográfica em formação docente. **Linhas Críticas**, v. 29, p. e47664, 2023. DOI: 10.26512/lc29202347664. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/47664>. Acesso em: 2 out. 2023.
- ACOSTA, Alberto. **O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. Tradução de Tadeu Bredo. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.
- ALMEIDA, Rogério. **O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha**. Tese de Livre-Docência. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2015.
- ALVES, Bruno Oliveira; SILVEIRA, Luciana Martha. Os deslocamentos de sentido na série Bastidores, de Rosana Paulino. In: III COLÓQUIO DE FOTOGRAFIA DA BAHIA, v. 1,

2019, Salvador, BA. **Anais (on-line)**. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/os-deslocamentos-de-sentido-na-serie-bastidores-de-rosana-paulino/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

ANDRADE, Oswaldo. **Manifesto Antropofágico e outros textos**. (Org.). editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2017.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AULICINO, Marcos Rodrigues. Rosana Paulino: fluxos e assentamentos. **Revista Croma, estudos artísticos**, v. 3, n. 5, 2015, pp. 88-96. Disponível em https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/36952/2/ULFBA_CROMA5_p88-96.pdf. Acesso em set. 2023.

ÁVILA, Mayna Yaçanã Borges de; FERLA, Alcindo Antônio. O que pode o corpo? Corpografias de resistência. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v. 21, n. 62, p. 731-748, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-57622016.0898>. Acesso em: dez. 2023.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARROCO, Sonia Mari Shima. **Psicologia Educacional e Arte: uma leitura histórico-cultural da figura humana**. Maringá: Eduem, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BECCARI, Marcos. **Realismos: a estética do real**. São Paulo, SP: Edições 70, 2022.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedros. **Rosana Paulino: a costura da memória**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

BOIS, Denis; RUGIRA, Jeanne Marie. Relação com o corpo e narrativa de vida. In: SOUZA, Elizeu Clementino de (Org.). **Autobiografias, histórias de vida e formação**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 31-46.

BOLÍVAR, Antônio. Las historias de vida del profesorado. Voces y contextos. **Revista Mexicana de Investigación Educativa**, v. 19, n. 62, 2014, pp. 711-734. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14031461004>. Acesso em: fevereiro de 2023.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BUENO, Luçany Silva. **As técnicas tradicionais das fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia - Goiás**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: EDIOURO, 2002.

CANTON, Katia. **Da política às Micropolíticas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CIVITARESE, Giuseppe. **Perder a cabeça: Abjeção, conflito estético e crítica psicanalítica**. Tradução Patrizia Cavallo. Porto Alegre: Dublinense, 2019.

CLANDININ, D. Jean; CONNELLY, F. Michael. **Pesquisa narrativa: experiências e história na pesquisa qualitativa**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto: exprimir e calar as emoções**. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. **Revista Brasileira de Educação**, v. 17, n. 51, pp. 523-539, 2012.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto**. Tradução Pierre Dominicé, Maria da Conceição Passeggi, João Gomes da Silva Neto, Luis Passeggi. – Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Fundamentos epistemológicos da pesquisa biográfica em Educação. **Educação em Revista** v. 27, n. 1, 2011, p. 333-346. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-46982011000100015>. Acesso em: dez. 2023.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, a vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ECHEVERRÍA, Bolívar. El ethos barroco. **Debate Feminista**, v. 13, 1996, p. 67-87. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/42624321>. Acesso em: março de 2023.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA, Cristina; CAMPOS, Julia. Mulheres espetaculares: gênero, cor e classe nas revistas "O Cruzeiro" e "Manchete" (1950-1959). **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 17, n. 33, p. 172-196, 2023. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/16740>. Acesso em: dez. 2023.

FERREIRA, Vitor Sérgio. Política do corpo e política de vida: a tatuagem e o body piercing como expressão corporal de uma ética da dissidência. **Etnográfica**, vol. 11, n. 2, 2007, pp. 291-326. DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.1979>. Acesso em 10 de março de 2023.

FNPETI - **Fórum Nacional de Prevenção e Erradicação do Trabalho Infantil**. FNPETI lança estudo com dados inéditos sobre trabalho infantil. Disponível em: <https://fnpeti.org.br/noticias/2021/06/21/fnpeti-lanca-estudo-com-dados-ineditos-sobre-trabalho-infantil/#:~:text=A%20s%C3%A9rie%20hist%C3%B3rica%20divulgada%20no%20final%20do%20ano,e%20vive%20em%20fam%C3%ADlias%20em%20situa%C3%A7%C3%A3o%20de%20pobreza>. Acesso em out. 2023.

FRANCISCHETT, Leandra. **Representações das mulheres na revista O Cruzeiro através das fotografias no período de 1956 a 1960**. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal Fluminense/ Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná. Niterói, 2007.

FREIRE, D. de J. Theodor de Bry e a narrativa visual da Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias. **Revista USP**, n. 77, pp. 200-215, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i77p200-215. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13668>. Acesso em: 3 maio de 2023.

FREIRE, I. M.. Tecelãs da existência. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n. 2, p. 565–584, maio 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000200010>. Acesso em: ago. 2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários para a prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

GALVÃO, Cecília. Narrativas em Educação. **Ciênc. educ. (Bauru)**, Bauru, v. 11, n. 2, p. 327-345, 2005. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S1516-73132005000200013>. Acesso: maio de 2021.

GONÇALVES CONCEIÇÃO, Jessy Kerolayne. A máscara não pode ser esquecida. **Revista Poiésis**, v. 21, n. 35, p. 345-362, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.36386>. Acesso em dez. 2023.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

HELGUERA, P. Transpedagogia: arte contemporânea e os veículos educativos. In: HELGUERA; HOFF, M. (Orgs.). **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. p. 13-34.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HUR, Domenico Uhng. **Psicologia, política e esquizoanálise**. 2. ed. Campinas, SP: Alínea 2019.

JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

JOSSO, Marie-Christine. O Corpo Biográfico: corpo falado e corpo que fala. **Educação & Realidade**, v. 37, n. 1, p. 19–31, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2175-623621805>. Acesso em: dez. 2023.

JOSSO, Marie-Christine. Os relatos de histórias de vida como desvelamento dos desafios existenciais da formação e do conhecimento: destinos sócio-culturais e projetos de vida programados na invenção de si. In: SOUZA, Elizeu Clementino de; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (Orgs.). **Tempos, narrativas e ficções**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 21-40.

JOSSO, Marie-Christine. Processo autobiográfico do conhecimento da identidade evolutiva singular-plural e o conhecimento da epistemologia existencial. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; FRISON, Lourdes Maria Bragagnolo; BARREIRO, Cristhianny Bento (Orgs.). **A nova aventura (auto)biográfica -Tomo I**. Porto Alegre: ediPUCRS, 2016. p. 59-89.

JOSSO, Marie-Christine. Processo autobiográfico do conhecimento da identidade evolutiva singular-plural e o conhecimento da epistemologia existencial. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; FRISON, Lourdes Maria Bragagnolo; BARREIRO, Cristhianny Bento (Orgs.). **A nova aventura (auto)biográfica: tomo I**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016, p. 46-68.

KALIL, L. G. A.. Os espanhóis canibais: análise das gravuras do sétimo volume das Grands Voyages de Theodore de Bry. **Tempo**, v. 17, n. 31, p. 261–284, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000200011> . Acesso em 5 de maio de 2023.

KASPER, Kátia Maria. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo?. **Pro-Posições**, v. 20, n. 3, p. 199–213, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-73072009000300013>. Acesso em: dez. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LARROSA, JorgE. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, Abr. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: dez. 2023.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LIMA, Tânia Stolze. O que é um corpo?. **Religião e Sociedade**, v. 22, n. 1, 2002, p. 9-20. Disponível em: [Lima O que e um corpo-libre.pdf \(dlwqtxts1xzle7.cloudfront.net\)](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: dez. 2023.

LISE, Michelle Larissa Zini; GAUER, Gabriel José Chittó; NETO, Alfredo Cataldo. Tatuagem: Aspectos Históricos e Hipóteses Sobre a Origem do Estigma. **Brazilian Journal of Forensic Sciences, Medical Law and Bioethics**, v. 2, n. 3, pp. 294–316, 2013. DOI: [https://doi.org/10.17063/bjfs2\(3\)y2013294](https://doi.org/10.17063/bjfs2(3)y2013294). Acesso em 9 março de 2023.

LOPES, Fabiana. Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar. In: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedros. **Rosana Paulino: a costura da memória**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Tudo isso que chamamos de formação estética: ressonâncias para a docência. **Revista Brasileira de Educação** v. 22 n. 69, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782017226922>. Acesso em 9 de março de 2023.

MACHADO, R. Siqueira. A problematização da tatuagem sob a ótica da virada ontológica na antropologia. **Csonline**, n. 24, 2018. DOI: [10.34019/1981-2140.2017.17469](https://doi.org/10.34019/1981-2140.2017.17469). Acesso em 9 março de 2023.

MARINAS, José Miguel. **La escucha en la historia oral: palabra dada**. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

MAYAYO, Patricia. **Historia de mujeres, historias del arte**. Madri: Ensayos Arte Cátedra, 2003.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, A. Por uma razão decolonial: Desafios ético-político-epistemológicos à cosmovisão moderna. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 1, p. 66–80, jan. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2014.1.16181>. Acesso em 21 de maio de 2023.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Corpo-território & educação decolonial: proposições afro-brasileiras na invenção da docência**. Salvador: EDUFBA, 2020.

NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão, 2001. In: **Adriana Varejão**. Takano Editora Gráfica, São Paulo, 2001. Disponível em [neri_admiravel_mundo_novo.pdf \(adrianavarejao.net\)](#) Acesso em 5 de maio de 2023.

NEVES, Júlia Guimarães; AMORIM, Filipi Vieira; FRISON, Lourdes Maria Bragagnolo. **A complexidade entre (auto)biografia e formação: reflexões sobre o método (auto)biográfico**. In: ARAÚJO, Juliana Pereira de; ERBS, Rita Tatiana Cardoso (Orgs.). *O humano na pesquisa (auto)biográfica: diversidade de contextos e experiências*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2020.

O MENELICK 2º ato. **Arte têxtil: origens e africanidades**. Jun. de 2012. Disponível em <http://www.omenelick2ato.com/mais/arte-textil-origens-e-africanidades>. Acesso em set. de 2023.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Construindo teorias sobre o barroco. Resenha de: *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*; de Giulio Carlo Argan (organização de Bruno Contardi; tradução de Maurício Santana Dias; São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 568 p.). **Sæculum – Revista de História**, n. 13, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/11336>. Acesso em 3 maio de 2023.

ORREGO, Juan Carlos. El cuerpo vivo y el cuadro muerto. Sobre el arte pictórico en Tríptico de la infamia. **Revista Universidad de Antioquia**, n. 322, 2015, pp. 29-34. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/25147>. Acesso em 5 de maio de 2023.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Pierre Bourdier: Da ilusão à conversão autobiográfica. **FAEEB – Educação e Contemporaneidade**, pp. 223-235, 2014.

PAULINO, Rosana. **Bastidores**. 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura 30,0 cm de diâmetro. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/>.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade de poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria P. (Orgs.) **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 84-130.

RAGO, Luiza Margareth. **A aventura de constar-se: feminismos, escrita de si e invenção da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ROCHA, Késia dos Anjos. Uma mirada nos Bastidores: a arte de Rosana Paulino como inspiração pedagógica contracolonial. **Periódicus**, Salvador, n. 19, v. 1, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/52837/29712>. Acesso em: 8 set. 2023.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia zumbi**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetina**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

SIMÃO, M. F.; SAMPAIO, J. C. DE C.. Corpo e Descolonialidade em Composição Poética Cênica. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, n. 4, p. 665–690, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266078809>. Acesso em: dez. 2023.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**. v. 1, n. 2, 2010. Disponível em <<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2375>>. Acesso em 18 ago. 2023.

TELLES, N. Fios comuns. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 32, p. 113-125, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9571>. Acesso em: 7 set. 2023.

TOMÉ, Priscila Barcelos. **A ficcionalização da vida: escritos de si na arte contemporânea**. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, 2021.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Modos de viver artista: Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado. In: RAGO, Margareth. (Org.). **Foucault e as Estéticas da Existência**. São Paulo: Revistas Aulas, Unicamp, 2010, pp. 59-96.

VAITSMAN, Jeni. Subjetividade e paradigma de conhecimento. **Boletim Técnico do Senac**, v. 21, n. 2, maio/ago., 1995. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Jeni-Vaitsman/publication/238748241_Subjetividade_e_paradigma_de_conhecimento/links/00b7d52a0fda5e18e5000000/Subjetividade-e-paradigma-de-conhecimento.pdf. Acesso em 21 de maio de 2023.

VAREJÃO, Adriana. **Figura de convite III**. 2005. Óleo sobre tela 200 x 200 cm. Disponível em: <http://www.adriavarejao.net/>.

VYGOTSKY, Lev. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.